

La hiérarchisation des sources et des modèles : variations des jugements critiques sur le théâtre espagnol en France

CÉLINE FOURNIAL

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

celinefournial@wanadoo.fr

1. Entre le milieu du XVI^e et le milieu du XVII^e siècle, la hiérarchisation des littératures anciennes ou modernes se trouve réévaluée de même que les jugements critiques formulés à leur égard. D'une part, bien des dramaturges et des théoriciens humanistes présupposent la supériorité littéraire des Anciens, tandis que les générations suivantes tendent à contester ce postulat. D'autre part, promouvant la pratique de l'imitation créatrice, ils érigent les œuvres anciennes mais aussi des œuvres modernes déjà illustres, plus précisément italiennes ou espagnoles, au rang de modèles et en font l'étalon auquel mesurer les pièces françaises. Or, le XVII^e siècle remet cette autorité en question. La réécriture ou l'imitation d'une œuvre antérieure n'implique plus nécessairement son exemplarité. Les débats qui s'ouvrent alors et les querelles dramatiques qui éclatent constituent des moments majeurs de discussion sur la question des modèles et sur leur hiérarchisation. En effet, l'argumentation doit s'appuyer sur des exemples et, dans la mesure où l'argument d'autorité fondé sur la référence aux Anciens ne suffit plus au XVII^e siècle, des garants modernes sont allégués. Aux côtés des Anciens et des Italiens, le théâtre espagnol occupe cependant une place singulière dans ce paysage théâtral. Alors que les Italiens sont volontiers cités, la référence aux Espagnols se fait rare. De surcroît, elle est fondamentalement ambivalente et ne peut pas toujours s'exprimer sans réserve. Perçu quasi-unanimement au XVII^e siècle comme un théâtre irrégulier qui s'est affranchi des modèles canoniques, la *comedia* ne peut prétendre à une autre légitimité qu'à celle de son succès, ce qui est évidemment insuffisant pour fonder sa dignité aux yeux des doctes. Par conséquent, si les réécritures des pièces des Anciens ou des Italiens s'accompagnent à plusieurs reprises de paratextes théoriques – qu'on pense aux paratextes de l'*Aminte* (1632) de Rayssiguier et de celle de d'Alibray, de *Torrismond* (1636) de d'Alibray,

ou encore à la préface rédigée par Isnard en tête de *La Filis de Scire* (1631) de Pichou –, car les dramaturges voient dans le choix de leur source et dans sa réécriture une occasion de participer aux débats et à la théorisation de la composition dramatique, ce type de pratique ne s'observe guère sous la plume des dramaturges qui recourent à la *comedia*. Tout au plus, les auteurs espagnols sont cités en exemple parmi d'autres en passant, ou alors, comme le font un Corneille ou un Rotrou notamment, les dramaturges font l'éloge des attraits de leur source d'outre-Pyrénées, mais se gardent bien de fonder leur dramaturgie sur le modèle théorique ou pratique des Espagnols. Il s'agira donc d'examiner les recompositions que connaît la hiérarchie des modèles ainsi que les variations des jugements critiques portés sur le théâtre espagnol entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Les conséquences en seront notamment observées sur l'usage de la référence à la *comedia*. Ses constantes dessinent les contours d'un topos rhétorique qui exprime plutôt une conception du théâtre français lui-même qu'une véritable connaissance du théâtre espagnol par les auteurs français.

1. La réévaluation des modèles du XVI^e au XVII^e siècle

2. Sous la plume des auteurs et poéticiens humanistes depuis le milieu du XVI^e siècle et jusqu'au début du XVII^e siècle, un palmarès s'impose, qui place au rang des modèles dignes d'imitation les modernes Italiens et Espagnols aux côtés des anciens Grecs et Romains. Certes, les Anciens occupent le premier rang, mais les Italiens et les Espagnols sont souvent cités à leur suite dans les énumérations de modèles dont les poètes français sont invités à s'inspirer. Ainsi Du Bellay déclare-t-il dans *La Défense et illustration de la langue française* en 1549 : « je veux bien avertir ceux, qui aspirent à ceste gloire [de faire œuvre digne d'immortalité], d'imiter les bons Auteurs Grecz, et Romains, voyre bien Italiens, Hespagnols, et autres : ou du tout n'écrire point, si non à soy (comme on dit) et à ses Muses » (Du Bellay, 2007 ; 128). Deimier, dans son *Académie de l'art poétique* en 1610, promeut l'imitation extralinguistique et, à ce titre, loue Ronsard pour avoir imité les Grecs et les Latins et Desportes pour avoir imité les Italiens et les Espagnols : « Car ces deux grands Poètes ont enrichy la plus grande partie de leurs œuvres, sur la paraphrase ou imitation des ouvrages dont les Poètes de ces quatre nations ont illustré par leurs vers le nom de leur païs » (Deimier, 1610 ; 213). C'est ainsi que les humanistes distinguent les

modèles poétiques et les domaines littéraires dignes d'imitation : les œuvres à imiter doivent être sélectionnées d'abord – il y a ensuite certes d'autres critères – selon leur origine illustre, c'est-à-dire qu'elles doivent provenir de nations qui connaissent déjà un rayonnement linguistique et littéraire pour que leur imitation assure à son tour la gloire littéraire de la France, dans une forme de *translatio studii*. Henri Estienne, dans la préface de *De la précellence du langage françois* (1579), estime que les seules langues modernes dignes d'être mesurées à la langue française sont l'italien et l'espagnol : « nostre langage avoit deux competeurs, l'italien et l'espagnol » (Estienne, 1850 ; 15). Dès la première page de sa *Précellence*, il concède cependant : « il m'est facile de louer entre les François leur langage, jusques à luy donner ce titre de precellence (comme estant excellent entre les excellens) : mais quand j'aurois en teste les Italiens et les Espagnols, il me seroit difficile de leur faire avouer ceste louange » (1850 ; 29). Si dresser un palmarès ou une hiérarchie est un acte critique issu d'une longue tradition rhétorique, comme le rappelle Jean Lecoïnte (Lecoïnte, 1993 ; 158), celui-ci se charge aussi d'un effet programmatique, il s'agit du même coup d'imposer un projet à réaliser pour les œuvres françaises, appelées elles aussi à entrer dans ce palmarès.

3. Or, par la suite, seuls les dramaturges italiens font l'objet d'un consensus généralement favorable, ce qui s'explique par le fait que les Français voient en eux à la fois des Modernes qui osent des expérimentations dramaturgiques nouvelles, mais aussi des héritiers des Anciens. C'est pourquoi, dans les années 1630, les Italiens sont allégués aussi bien sous la plume des Réguliers que sous celle des Irréguliers et peuvent donc servir les conceptions de l'écriture dramatiques les plus diverses¹. Dans le même temps, l'autorité et l'exemplarité des Anciens sont discutées, bien que l'Antiquité demeure une référence peu dispensable. Surtout, les Espagnols ne sont plus guère cités à titre de modèles. Si cette absence ne surprend pas sous la plume des Réguliers, elle a de quoi étonner davantage sous celle des Irréguliers. Contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, les Irréguliers français tels qu'un Ogier ou un Mareschal ne s'autorisent pas de l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega pour justifier une dramaturgie qui s'af-

1 Voir la « Préface au lecteur » par Ogier en tête de l'édition de 1628 de *Tyr et Sidon* de Schélandre ou la préface de *La Généreuse Allemande* de Mareschal (1631). Même un régulier comme Mairet convient que les comédies des Anciens sont « extrêmement nues, et par conséquent en quelque façon ennuyeuses » (Mairet, 2008 ; 418), et loue, de même que l'irrégulier Mareschal, la pratique dramatique italienne.

franchit des règles et des modèles canoniques ni pour opposer aux autorités antiques un Moderne illustre dont le célèbre « art poétique » défend lui aussi la modernité, la relativité du goût ou encore le mélange des genres et des styles. Il s'avère que le propos moderniste a paradoxalement besoin de garanties antiques, c'est du moins la stratégie qui est choisie par plusieurs Irréguliers pour affronter les Réguliers sur leur terrain. Ainsi, l'absence de référence au théâtre espagnol s'explique d'une part par le fait que les Irréguliers décident d'aller chercher des garants acceptables pour les Réguliers afin de défendre leurs choix dramaturgiques : ils allèguent dès lors des exemples de pièces antiques qui ne respectent pas les règles, voyant probablement là un argument de plus de poids face à leurs adversaires que celui des succès espagnols, d'autant qu'ils peuvent déjà se prévaloir du succès de leurs pièces irrégulières en France. D'autre part, la grande mode du théâtre espagnol en France, qui se caractérise par de nombreuses réécritures de *comedias*, prend son essor à la fin des années 1630 et se développe surtout à partir des années 1640, c'est-à-dire à un moment où le débat a été gagné par les Réguliers et où dès lors les jugements émis sur les pièces venues d'Espagne portent la marque de la régularité triomphante des Français et, par là même, de leur sentiment de supériorité². De surcroît, il est difficile de savoir si dans les années de débat, entre 1628 et le milieu des années 1630, les auteurs français pouvaient avoir accès à l'*Arte nuevo*. De fait, le texte théorique de Lope de Vega n'est pas davantage publié en France que le théâtre d'outre-Pyrénées – ce qui n'empêche pas toutefois les Français de récrire des pièces espagnoles. Quoi qu'il en soit, on voit ainsi comment le modèle espagnol se trouve disqualifié au moment des débats sur la régularité en France et ne figure plus guère au rang des domaines littéraires cités en exemple.

4. Plus largement, la manière dont est pensée la hiérarchie littéraire n'est plus la même que celle des humanistes. Ceux-ci estimaient que les Français étaient seulement en retard par rapport à leurs voisins italiens et espagnols, dont les œuvres connaissaient déjà un rayonnement capable d'*illustrer* leur langue et leur littérature, tandis que les œuvres françaises n'étaient pas encore dignes de donner à la France cette même gloire, faute d'avoir imité des auteurs dignes d'imitation. Or, à partir du moment où les Français s'es-

² Comme l'explique Catherine Dumas : « Privées de quartier de noblesse, mais fort appréciées du public, les réécritures françaises de *comedias* tirent leur légitimité de leur succès, le plus souvent sans recourir à la caution d'un hypotexte voué à rester dans l'ombre » (Dumas, 2008 ; 130).

timent aptes à figurer au palmarès³, la hiérarchisation des littératures illustres n'a plus à se fonder sur un critère chronologique et s'en trouve modifiée. Les littératures anciennes ou modernes étrangères ne bénéficient pas d'une suprématie de droit, elles sont réévaluées et leurs qualités et leurs défauts sont discernés. Il ne s'agit pas forcément « d'invalider [la tradition] mais de [la] recommencer, c'est-à-dire de la repenser en fonction de nouvelles exigences, celles de la clarté et de la raison, du bon goût et de l'agrément » (Belin, 2005 ; 32). Ainsi, si les Français méritent de figurer au palmarès, c'est aussi parce qu'ils estiment avoir fait émerger une dramaturgie typiquement française, qui a pensé ses propres règles et sa propre esthétique. C'est n'est pas tant l'indépendance de tel ou tel auteur par rapport à la tradition qui s'exprime alors, que plus largement l'indépendance d'une littérature. Comme, pour cette génération d'auteurs, les devanciers ont perdu de leur autorité, c'est la preuve de la réussite d'une pièce moderne dans les règles qui devient irréfutable, ce qui disqualifie les Espagnols, dont le théâtre semble fondamentalement irrégulier. Les dramaturges français ne cherchent plus tant à prouver la conformité de leurs œuvres à des modèles préexistants qu'à évaluer ces derniers, selon le degré de régularité de chaque auteur, en les passant au crible de la raison et de l'expérience, et surtout en cherchant à démontrer leur propre supériorité.

2. Hiérarchisation et ambivalence du discours sur la *comedia*

5. Si le théâtre espagnol ne peut constituer un modèle dont les Français s'autorisent, il leur sert souvent de source d'inspiration néanmoins. De fait,

- 3 Les dramaturges des années 1630 estiment avoir permis au théâtre français de se mesurer aux grandes œuvres canoniques. Mairet écrit ainsi dans l'épître dédicatoire des *Galanteries du duc d'Ossonne* : « C'est par notre commun travail que le théâtre n'a presque plus rien à désirer de cette première splendeur qu'il eut autrefois parmi les Grecs et les Romains, et que nous l'avons rendu le divertissement du prince, et de son principal ministre, avec tant de gloire et de profit pour ses acteurs que les plus honnêtes femmes fréquentent maintenant l'Hôtel de Bourgogne avec aussi peu de scrupule et de scandale qu'elles feraient celui du Luxembourg » (Mairet, 2010 ; 313-314). Sarasin déclare quant à lui dans son *Discours de la tragédie* placé en tête de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, que la tragédie française a atteint sa perfection (Sarasin, 1639 ; 4). Cependant, Chapelain, grand censeur des Espagnols, émet encore des réserves dans ces mêmes années, lui qui écrit dans sa lettre à Balzac du 13 juin 1637 que si *Le Cid* a réussi en France, c'est parce que « la finesse de la poésie du théâtre n'[y] est point encore connue. En Italie, il eust passé pour barbare et il n'y a point d'Académie qui ne l'eust banni des confins de sa juridiction » (Chapelain, 1880 ; 156).

la pratique de la réécriture d'une pièce n'implique pas son exemplarité. La source n'est pas nécessairement un modèle ; son choix ne préjuge pas de qualités dramaturgiques ou esthétiques dignes d'imitation. La réécriture offre un espace de différenciation et de compétition, qui tourne nécessairement à l'avantage de la pièce seconde, tout d'abord parce que son auteur a beau jeu de faire valoir en tête d'édition à quel point il a composé une pièce bien meilleure que l'original dont il s'est inspiré, ensuite parce que prévaut la conception plus générale de la perfectibilité de l'art théâtral, selon laquelle des successeurs opèrent un travail de polissage sur une matière première, ce qui renverse la hiérarchie qu'imposait la chronologie⁴. Ainsi, l'auteur anonyme du *Matois mari* passe par la fiction d'un ami traducteur et compose un avis « Au lecteur » à visée publicitaire qui loue l'original espagnol pour mieux promouvoir le résultat de son travail d'écriture, qui a su surpasser le texte premier : « L'estime que j'ai ouï faire à plusieurs esprits qui ont le goût assez délicat, du livre espagnol intitulé *El sagaz Stacio marido examinado* m'a donné occasion d'obliger par mes prières un de mes amis à le traduire, en quoi il a fort heureusement réussi et de beaucoup envié par-dessus les inventions du sieur de Salas son auteur » (*Le Matois mary*, 1634 ; NP). À partir des années 1640, la réécriture de *comedias* présente un double avantage pour les dramaturges : la source est critiquable en ce qu'elle ne correspond pas à la dramaturgie plus régulière qui s'est imposée en France et par là même la transformer pour l'y accommoder est un défi que le dramaturge français peut se targuer d'avoir relevé.

6. Dès lors, les dissemblances de composition ne sont pas commentées comme des partis-pris dramaturgiques différents mais en termes de défauts à amender. Ce discours critique topique sur les *comedias* est donc à envisager dans sa dimension publicitaire : le théâtre espagnol est ainsi utilisé

4 Voir par exemple la « Préface en forme de discours poétique » placée en tête de *La Silvanire* de Jean Mairet ou l'avis « Au lecteur » de *La Sylvanire* d'Honoré d'Urfé : « De sorte que si nous le voulons bien considérer, nous trouverons que nous retenons bien les arts et les sciences de l'invention de ces sages Anciens, mais que la polissage nous en est venue et du temps et de l'usage ; et que si la poésie n'avoit point changé elle seroit peut-être la seule de toutes les choses humaines qui auroit eu ce privilège : ce n'est pas qu'en cela je veuille preferer ceux de nostre siecle à ces Anciens, quoy que peut-estre en avons nous bien qui ne leur cèdent point : mais je diray bien sans arrogance, que nous voyons plus qu'eux, car tout ainsi qu'un Nain estant sur la teste d'un Géant, verra quoy que plus petit, plus loin que ne [f]era pas ce grand Colosse, de mesme ayant les inventions de ces grands Anciens, & par ainsi estant sur leurs testes, nous voyons sans doute plus avant qu'ils n'ont pas fait, & il nous est permis, sans les outrager de changer & polir ce qu'ils ont inventé » (Urfé, 1627 ; 10-11).

comme un faire-valoir pour les dramaturges français, un faire-valoir de leurs propres qualités de dramaturges et plus largement de la manière proprement française de composer des pièces, que la pratique de la réécriture met en lumière. Mais pour que cette promotion de soi et de la dramaturgie française opère, il faut que la source ne soit pas totalement mauvaise ; le discours tenu dans les paratextes des réécritures de *comedias* oscille ainsi entre éloge et blâme du texte source. L'exemple de Boisrobert est à ce titre significatif, lui qui invite même son lecteur à se procurer le texte de la *comedia* qu'il a récrit afin qu'il puisse constater par lui-même les qualités bien supérieures de l'œuvre française. Le dramaturge déclare en 1654 dans l'avis au lecteur de Cassandre, dont la source est *La Mentirosa verdad* de Villegas :

Si Villegas, Espagnol assez obscur qui a été assez heureux pour trouver un si beau nœud, eût eu la même fortune dans le dénouement, cette seule production l'aurait sans doute égalé aux plus fameux inventeurs de sa nation et de son siècle. Si, comme cette pièce est assez rare, il arrive par hasard qu'elle vienne à tomber entre tes mains, j'ai la vanité d'espérer que tu priseras peut-être moins les richesses et les profusions de l'auteur que ma petite économie (Boisrobert, 1654 ; NP).

7. Le discours s'engage dans un éloge de la pièce espagnole, mais celui-ci est aussitôt contrebalancé par des critiques : si le nœud est particulièrement réussi, le dénouement ne l'est pas et la réussite du nœud est attribuée du reste à un heureux hasard plutôt qu'aux qualités de son auteur. Boisrobert se veut *critique*, au sens premier du terme, faisant valoir sa capacité à juger une pièce à sa juste valeur, en discernant ses mérites et ses défauts. Dès lors, il établit une comparaison qui conclut à la supériorité de sa réécriture en orientant le jugement du lecteur. Il met pour cela en balance et en antithèse « les richesses et les profusions » de la *comedia* et sa « petite économie ». Ces valeurs esthétiques et dramaturgiques inconciliables promeuvent la manière de Boisrobert, qui a de fait rendu la pièce plus régulière, et plus largement une manière typiquement française à une époque où la régularité a triomphé et s'est imposée comme un trait caractéristique de l'esthétique classique.
8. Un an auparavant, dans l'avis au lecteur de *La Folle Gageure*, Boisrobert annonçait sa Cassandre, en attribuant par erreur sa source à Lope de Vega, et commentait déjà les différences esthétiques et dramaturgiques en des termes axiologiquement connotés qui fondaient une hiérarchie comme un postulat : « Je puis dire avec vérité que le grand Lope de Vega s'y est sur-

monté lui-même, je ne vis jamais rien de si beau ni de si brillant, mais j'ose croire sans beaucoup de présomption que *je l'ai rendu juste et poli, de brut et de déréglé qu'il était*, et que si nos muses ne sont aussi inventives que les italiennes et les espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées » (Boisrobert, 1654 ; NP, nous soulignons). Boisrobert a donc réussi à surpasser celui qui s'est surpassé. Dans cet extrait scandé par les comparants, la supériorité de l'esthétique classique se fonde sur un idéal normé, régulier, unifié. En outre, le lecteur de *La Folle Gageure*, qui récrit *El mayor imposible* de Lope de Vega, est déjà incité à comparer le texte source et la comédie de Boisrobert :

Quoique la gloire de l'invention soit due au fameux auteur espagnol d'où j'ai tiré le sujet de cette comédie, je prétends toutefois, si elle mérite quelque louange, que j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement j'en ai retranché toutes les choses importunes et superflues qui faisaient peine à l'esprit, mais que je pense encore en avoir rectifié plusieurs autres qui faisaient autant de peine au jugement. S'il te plaît, lecteur, te donner la peine de lire cette comédie dans l'espagnol sous le titre qui lui est donné, du *Plus grand impossible*, tu m'avoueras que je n'ai pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la française, et le fripier ne te paraîtra peut-être pas moins adroit que le tailleur (Boisrobert, 1654 ; NP).

9. Le dérèglement des pièces espagnoles est un *topos* tandis que les mêmes qualités d'amendement françaises sont vantées. De même, Thomas Corneille déclare à propos de la source espagnole du *Charme de la voix*, *Lo que puede la aprensión* de Moreto : « les plus ingénieuses nouveautés deviennent rarement capables de nous divertir quand elles semblent en quelque sorte opposées à la raison » (Th. Corneille, 1658 ; NP).
10. Le *topos* du dérèglement des *comedias*, de leur profusion à réfréner ou encore des bienséances négligées répartit les qualités dramaturgiques entre les Espagnols et les Français. Aux premiers revient l'art de l'invention et aux seconds celui de la disposition, c'est ce dernier qui a été le plus théorisé et qui définit surtout la dramaturgie française. Ainsi, dans cette alliance se réalise la comédie parée de toutes les qualités requises selon les Français. Les Espagnols fourniraient des *comedias* brillamment inventées mais mal disposées, aux Français revient donc la charge de les amender, dans une hiérarchie selon laquelle les premiers sont des sources, les seconds des modèles. Pour les Français, bien inventer consiste à faire preuve non forcément d'un talent de créateur d'intrigue mais de découvreur, il s'agit d'être capable de trouver à l'étranger des pépites théâtrales dont le public français peut ainsi bénéficier, à la suite d'un travail de réécriture. C'est d'ailleurs aussi

de cette qualité supérieure sur ses rivaux que se vante Boisrobert en tête de *La Folle Gageure* en écrivant à propos de *La Verdad mentirosa* :

je me suis plusieurs fois étonné en la lisant, comment les illustres Corneille, qui nous ont déjà donné de si beaux et de si merveilleux ouvrages, et leurs inférieurs, encore que nous voyons quelquefois traiter des sujets si pitoyables, n'ont point découvert celui-ci, si plein de richesse et d'invention (Boisrobert, 1654 ; NP).

11. Vanter les qualités d'une source espagnole revient donc aussi à promouvoir cette qualité d'*inventio* française, capable d'élire les pièces au meilleur potentiel dans la vaste production dramatique d'outre-Pyrénées.
12. Le rapport des Français au théâtre espagnol est pour le moins complexe : au sentiment de supériorité s'allie une reconnaissance des qualités de ce théâtre qui promet le succès sur la scène française. Afficher une source espagnole dans une préface peut à ce titre revêtir une dimension publicitaire en raison de l'attrait des Français pour la littérature d'outre-Pyrénées. D'ailleurs, en tête du *Menteur*, Corneille se plaît à énumérer ses nombreux emprunts à l'Espagne, tout en annonçant d'autres et en rattachant certaines de ses sources antiques à leurs origines espagnoles :

j'ai cru que nonobstant la guerre des deux couronnes, il m'était permis de trafiquer en Espagne. Si cette sorte de commerce était un crime, il y a longtemps que je serais coupable, je ne dis pas seulement pour le Cid, où je me suis aidé de D. Guillen de Castro, mais aussi pour Médée dont je viens de parler, et pour Pompée même, où pensant me fortifier du secours de deux latins, j'ai pris celui de deux espagnols, Sénèque et Lucain, étant tous deux de Cordoue. Ceux qui ne voudront pas me pardonner cette intelligence avec nos ennemis, approuveront du moins que je pille chez eux, et soit qu'on fasse passer ceci pour un larcin, ou pour un emprunt, je m'en suis trouvé si bien, que je n'ai pas envie que ce soit le dernier que je ferai chez eux (Corneille, 1984 ; 4).

3. Topique et discours généralisant sur les auteurs espagnols en France

13. Alors que dans des textes théoriques, les dramaturges anciens ou italiens ainsi que leurs œuvres sont parfois individuellement loués, critiqués, voire comparés⁵, il n'en va pas de même pour les œuvres et les auteurs espa-

5 Voir notamment les paratextes de *La Sylvanire* d'Urfé, *La Silvanire* de Mairet ou encore la préface par Isnard à *La Filis de Scire* de Pichou, qui évoquent Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Ménandre, Plaute, Térence, Le Tasse, Bonarelli, l'Arioste ou encore Guarini.

gnols, qui, durant la période considérée, font plutôt l'objet d'un propos généralisant sans véritable distinction, malgré la diversité de la production dramatique du Siècle d'or. Soit le propos se limite au terme générique « les Espagnols », soit c'est Lope de Vega qui est cité sans distinguer parmi ses œuvres. Même un érudit comme Chapelain, qui dans sa correspondance avec Carrel de Sainte-Garde dans les années 1660 témoigne de sa connaissance de Boscán, de Garcilaso, de López Pinciano, de Cascales, de Quevedo ou encore de Góngora et formule un jugement sur leurs œuvres, ne cite que Lope de Vega pour ce qui est du théâtre, et toujours en termes très négatifs. Dès 1630, dans sa « lettre sur la règle des vingt-quatre heures », il englobe d'ailleurs tous les dramaturges espagnols dans un pluriel généralisant : « tous les Espagnols manquant au reste à toutes les règles du théâtre » (Chapelain, 2007 ; 233). Dès lors, au moment de la querelle du Cid, le plus célèbre et le plus prolifique des dramaturges espagnols devient aisément le parangon de tout le théâtre d'outre-Pyrénées. C'est alors que son *Arte nuevo* est pour la première fois cité en France et lu de manière volontiers littérale, pour attaquer Corneille et sa tragi-comédie qui récrit Guillén de Castro.

14. Mais un nouveau phénomène de généralisation s'opère deux ans plus tard, en 1639, à l'occasion d'une autre querelle, celle des *Suppositi* de l'Arioste qui oppose Chapelain et Voiture. Alors que Chapelain propose une lecture de la pièce de l'Arioste à l'Hôtel de Rambouillet, celle-ci est peu goûtée et Voiture exprime sa préférence pour les comédies espagnoles. Sollicité par Chapelain pour se prononcer, Balzac prend le parti des *Suppositi* et définit du même coup dans sa réponse-dissertation le modèle dramaturgique français tout en dénigrant le théâtre espagnol. Mais, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, il ne compare pas les *Suppositi* à un ou plusieurs exemples de *comedia* précis ni plus largement l'Arioste à Lope de Vega. Balzac se lance dans un discours généralisant où il énumère des défauts des dramaturges espagnols dans leur ensemble et concède ceci, pour mieux dévaluer leur théâtre : « Il se peut neantmoins, Monsieur, que ces Poètes plaisent, je ne le nie pas ; Mais je ne pense pas que ce soit de la façon que les Poètes de Theatre doivent plaire, ni qu'ils plaisent aux personnes intelligentes » (Balzac, 1657 ; 144). Voiture est donc disqualifié autant que la préférence qu'il a exprimée. La hiérarchie entre les Italiens et les Espagnols est posée, voire imposée par une figure d'autorité.

15. En fin de compte, il n'y a que dans certains paratextes de pièces issues de *comedias* que l'on trouve des noms de dramaturges espagnols plus divers ainsi que des titres de pièces, mais le propos y est néanmoins peu spécifique et répète volontiers d'un texte à l'autre les mêmes *topoi*, que ce soit dans l'éloge ou dans le blâme. C'est là la marque d'une méconnaissance du théâtre espagnol, les jugements étant souvent repris de seconde main. Ainsi, le même Scudéry qui à l'occasion de la querelle du *Cid* s'attaque à Corneille, dans *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur Le Cid*, en brandissant « un discours de Lopes [sic] de Vega, intitulé *Arte nuevo de hazer Comedias*, dans lequel ce grand homme fait bien voir *lui-même*, en parlant *contre lui-même*, combien il est *dangereux* de suivre ceux de sa nation en ce genre de poésie » (*La Querelle du Cid*, 2004 ; 709), faisait des Espagnols, quelques années auparavant dans la préface de *Ligdamon* et *Lidias* (1631), les garants des règles à l'égal des Anciens et des Italiens :

Je ne suis pas si peu versé dans les règles des anciens poètes grecs et latins, et dans celles des modernes espagnols et italiens, que je ne sache bien qu'elles obligent celui qui compose un poème épique à le réduire au terme d'un an, et le dramatique en un jour naturel de vingt-quatre heures, et dans l'unité d'action et de lieu (Scudéry, 1631 ; NP).

16. Plus encore, un an après *Le Cid*, dans l'épître à la reine qui ouvre l'édition de *L'Amant libéral* en 1638, il est piquant de voir Scudéry, cherchant à vanter sa pièce qui adapte une nouvelle de Cervantès, vanter du même coup les qualités d'auteur de Lope de Vega :

Cet auteur était véritablement un des plus beaux esprits de toute l'Espagne et si ceux de sa nation disent ES DE LOPE quand ils veulent donner la plus haute louange à quelque ouvrage de poésie, je pense que, pour la prose, ils peuvent dire ES DE CERVANTES *avec tout autant de raison* (Scudéry, 1638 ; NP).

17. L'ambivalence caractéristique de la réception du théâtre espagnol en France autorise bien des palinodies et souligne la plasticité de la référence à ce théâtre. La reprise de l'expression « *es de Lope* » est plus largement symptomatique de la reprise des *topoi* concernant le théâtre d'outre-Pyrénées et la littérature espagnole dans son ensemble, le plus souvent utilisés à des fins argumentatives, comme en rhétorique les orateurs puiseraient dans un réservoir de lieux communs pour servir tel ou tel propos.

18. La preuve en est d'ailleurs que ce qui est dit des *comedias* a déjà été dit à propos des textes narratifs venus d'Espagne quelques décennies plus

tôt. En 1614, Vital d'Audiguier, en tête de sa traduction d'*El peregrino en su patria*, loue Lope de Vega comme « un bel esprit, docte, ingénieux et recommandé d'une grande lecture, riche en ses inventions » (Vital d'Audiguier, 1614 ; NP), ce qui ne l'exempte pas de reproches. De même, l'éditeur de la traduction de l'*Arcadia* de Lope par Nicolas Lancelot en 1622 explique que celui-ci « a tres-prudemment moderé les superfluités que l'on peut avoir remarquées en l'*Arcadie*, aussi bien qu'en la pluspart des autres livres de Lope, qui interrompent souvent la suytte nécessaire et le droit fil de son sujet » (Lancelot, 1622 ; NP). En 1615, dans la préface de sa traduction des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, Vital d'Audiguier loue encore les qualités inventives des Espagnols mais estime que leurs œuvres sont inférieures à celles de Français :

les Espagnols sont quelque chose par-dessus nous en l'ordre et en l'invention d'une Histoire : Mais en contreschange ils sont bien esloignez aussi de la pureté de nos escrits.

19. Il ajoute :

Ceux qui estiment tant leurs livres, ou bien ils sont du naturel des François qui font plus de cas des estrangers que d'eux mesmes, ou bien ils n'y prennent pas garde ; Ny moy-mesme ne m'en estois encore advisé, jusques à ce que la traduction que j'en ay voulu faire, m'y a fait regarder de plus près (Audiguier, 1614 ; NP).

20. Ces lignes sont intéressantes à double titre, car d'Audiguier signale que les éloges des œuvres espagnoles sont un discours répété par habitude sans connaissance ni véritable examen de ces textes, ce que le travail de traduction et donc la fréquentation du texte espagnol lui fait réévaluer. Par là même, le traducteur glisse vers un propos inverse, critique, et non moins généralisant. Les dramaturges qui récrivent des *comedias* reprennent donc des éléments d'une rhétorique épideictique convenue qui circulait déjà à propos des traductions de textes narratifs espagnols et qui visent nécessairement à promouvoir la qualité du texte français. C'est seulement lorsqu'une œuvre espagnole devient une source qu'elle est mise en lumière individuellement et qu'elle peut faire l'objet d'une évaluation critique. Mais dans le même temps, celle-ci demeure biaisée à double titre, par la répétition de discours rebattus formulés systématiquement à l'égard de cette littérature, mais aussi par la dimension stratégique à la fois de l'éloge et du blâme de ces hypotextes dans le cadre d'un texte préfaciel.

21. Si les Anciens, les Italiens et les Espagnols sont dignes d'imitation au XVI^e siècle, le siècle suivant revoit la hiérarchie des modèles dramatiques, surtout à partir des années 1630, où le rapport à l'Espagne se fait plus complexe malgré un intérêt manifeste pour la littérature d'outre-Pyrénées. L'évolution sensible qui s'opère entre le XVI^e siècle et le XVII^e siècle dans la hiérarchisation des domaines dramatiques anciens et modernes éclaire les évolutions de la conception de l'imitation créatrice et la manière dont les Français pensent et évaluent leur propre production dramatique. Les jugements formulés sur les œuvres étrangères dessinent les contours d'une appréciation variable de la production nationale elle-même durant la période considérée. Cependant le théâtre espagnol fait l'objet d'un traitement souvent distinct de celui du théâtre antique ou du théâtre italien ; cette production demeure indifférenciée malgré sa grande diversité : ce théâtre est apprécié ou critiqué dans son ensemble, sans distinction, et ne peut fonder un modèle dramaturgique, qu'il soit pratique ou théorique. La référence au théâtre espagnol, positive ou négative, est dès lors constamment instrumentalisée, qu'elle revête un enjeu politique lorsqu'elle figure à un palmarès qui doit inciter les Français à s'y hisser en dépassant leurs voisins, que ce soit à des fins publicitaires dans les paratextes ou encore qu'il s'agisse de s'assurer un prestige littéraire en faisant valoir ses propres qualités d'écriture révélées par la comparaison et la confrontation.
22. Le rayonnement et le succès d'œuvres qui ne se conforment pas aux règles de composition qui prévalent dans les théories françaises donne lieu ainsi à un traitement fondamentalement ambivalent, tandis que la dynamique de compétition stimule la production de récritures de *comedias*. Il est d'ailleurs assez amusant de voir, quelques décennies plus tard, à la fin du XVII^e siècle, un dramaturge tel que Hauteroche, qui récrit *La dama duende* de Calderón à la suite de d'Ouille qui avait fait paraître son *Esprit follet* en 1642, critiquer la pièce de son prédécesseur français et déclarer qu'il s'est employé à restituer dans sa récriture les qualités de l'original espagnol, que son devancier français avait altérées :

une grande princesse, un jour, parlant en général des comédies, témoigna n'être pas satisfaite de Monsieur d'Ouille sur ce sujet ; elle ajouta qu'elle aurait bien voulu voir en notre langue cette pièce mieux tournée. Cette illustre princesse me fit mettre entre les mains l'original espagnol, et je crus que c'était m'ordonner tacitement d'y travailler. Le fameux Calderón en est l'inventeur, et j'ai fait mes efforts pour ne rien diminuer des grâces de son ouvrage (Hauteroche, 1685 ; NP).

Bibliographie

Ouvrages

AUDIGUIER Vital d', *Les Diverses Fortunes de Panfile et de Nise, où sont contenuës plusieurs amoureuses & veritables histoires, tirees du pelerin en son pays de Lopé de Vega*, Paris, Toussaint du Bray, 1614.

AUDIGUIER Vital d', *Six nouvelles de Michel Cervantes*, Paris, Jean Richer, 1614.

BALZAC Jean-Louis Guez de, *Les Œuvres diverses du sieur de Balzac*, Troyes, Nicolas Oudot, 1657.

BOISROBERT François Le Métel de, *La Folle Gageure, ou les Divertissements de la comtesse de Pembroc*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

_____, *Cassandre, comtesse de Barcelone*, Paris, Augustin Courbé, 1654.

CHAPELAIN Jean, *Lettres*, TAMIZEY DE LAROQUE Philippe (éd.), Paris, Impr. Nationale, t. 1, 1880.

_____, *Opuscules critiques*, HUNTER Alfred C. (éd.), revue par DUPRAT Anne, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2007.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, COUTON Georges (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1984.

CORNEILLE Thomas, *Le Charme de la voix*, Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1658.

DEIMIER Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610.

DU BELLAY Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise & L'Olive* [1549], MONFERRAN Jean-Charles et CALDARINI Ernesta (éd.), Genève, Droz, 2007.

ESTIENNE Henri, *La Précellence du langage françois* [1579], FEUGÈRE Léon (éd.), Paris, J. Delalain, 1850.

HAUTEROUCHE Noël Lebreton sieur de, *La Dame invisible*, Paris, Quay des Augustins, à la descente du Pont-Neuf, à l'image St Louis, 1685.

La Querelle du Cid (1637-1638), CIVARDI Jean-Marc (éd.), Paris, Champion, « Sources classiques », 2004.

LANCELOT Nicolas, *Les Délices de la vie pastorale de l'Arcadie*, traduction de Lope de Vega, fameux auteur espagnol, Lyon, Rigaud, 1622.

Le Matois Mary, ou la Courtizanne attrapée, Paris, P. Billaine, 1634.

LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1993.

MAIRET Jean, *Théâtre complet*, FORESTIER Georges (dir.), Paris, Champion, « Sources classiques », t. 2 et 3, 2008-2010.

SARASIN Jean-François, *Discours de la tragédie*, in SCUDÉRY Georges de, *L'Amour tyrannique*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

SCUDÉRY Georges de, *Ligdamon et Lidias, ou la Ressemblance*, Paris, François Targa, 1631.

SCUDÉRY Georges de, *L'Amant libéral*, Paris, Augustin Courbé, 1638.

URFÉ Honoré d', *La Sylvanire, ou la Morte-vive*, Paris Robert Fouet, 1627.

Ouvrages collectifs

BELIN Christian, « La tradition comme Fontaine de Jouvence : un paradoxe culturel au XVII^e siècle », *L'Art de la tradition*, BEDOUELLE Guy, BELIN Christian et DE REYFF Simone (dir.), Fribourg, Academic press, 2005, p. 29-44.

DUMAS Catherine, « L'Espagne invisible ou l'hypotexte inavoué. Transferts et déguisements dans des comédies françaises dérivées d'œuvres espagnoles au XVII^e siècle », *La Littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, ENGÉLIBERT Jean-Paul et TRAN-GERVAT Yen-Maï (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008.