

Traduire, transformer, adapter : quand en changeant de pays, le théâtre change aussi de genre

ENRICA ZANIN

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ezanin@unistra.fr

1. Des études récentes ont souligné l'incroyable influence que la *comedia* espagnole exerce sur le théâtre français du XVII^e siècle. Thomas Corneille reprend, à lui seul, douze *comedias* (de Montalbán, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, Tirso, Solís, Cubillo de Aragón) et en fait autant de comédies ou de tragi-comédies (Pavesio, 2014 ; 31-44) ; Antoine d'Ouille traduit huit *comedias* (de Lope, Calderón, Montalbán) (D'Ouille, 2013 ; introduction) ; son frère Boisrobert en traduit huit à son tour (de Tirso, Lope, Calderón, Rojas Zorrilla, Villegas) (Guevara Quiel, 2012 ; 207-228). Toutes ces *comedias*, traduites et publiées dans les années 1640-1670, portent en français le titre de « comédie » ou de « tragi-comédie » et viennent en partie redéfinir la pratique gallicane de la comédie. Ce vaste chantier de traduction et de transposition concerne aussi les autres genres, et notamment les nouvelles. Si les *Novelas ejemplares* (1614) de Cervantès sont très rapidement traduites en français (Cervantes, trad. Rosset et d'Audiguier, 1614), certaines d'entre elles font l'objet de transposition théâtrales : *La señora Cornelia* devient *Cornélie*, sous la plume d'Alexandre Hardy (1625), *La fuerza de la sangre* et *La Gitanilla* sont transposées au théâtre par le même auteur (*La Force du sang*, publié en 1625 ; *La Belle Égyptienne*, publié en 1628) ; *El amante liberal* reçoit deux adaptations à la scène : l'une par Guérin de Bouscal (1637) et l'autre par Scudéry (1638), il en va de même pour *Las dos doncellas*, dont Rotrou tire ses *Deux pucelles* (1639) et Quinault ses *Rivales* (1655) (Losada-Goya, 1999). En revanche, le phénomène inverse – celui de comédies transformées en nouvelles – est beaucoup plus rare. Il est clairement à rebours des pratiques poétiques, qui tendent à considérer les nouvelles comme des sources pour le théâtre, et à rebours des politiques éditoriales, qui tendent à amplifier le texte bref de la nouvelle, plutôt qu'à réduire une pièce à son argument. Pourtant, au moins deux pièces ont été

l'objet de ce processus de réduction et de narrativisation : *La Vida es sueño*, de Calderón (1635) transposée en nouvelle par Boisrobert (« La Vie n'est qu'un songe », dans *Les nouvelles héroïques et amoureuses*, 1657) et *Palabras y plumas*, de Tirso de Molina (1627) qui a donné lieu à deux versions narratives. Paul Scarron en tire « Plus d'effets que de paroles » (*Les Nouvelles tragicomiques*, 1656) et Boisrobert en publie seconde version, avec le même titre, dans ses *Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657) (Hautcœur, 2012 ; 67-81. Merino García, 2006 ; 211-221).

2. Pourquoi ces pièces sont-elles réduites en nouvelles ? On pourrait s'attendre à ce que les auteurs français en connaissent l'argument et désirent le proposer aux lecteurs et lectrices français. Mais, dans leurs versions imprimées, ces deux *comedias* ne présentent pas d'argument. L'adaptation n'est donc pas l'amplification d'un argument théâtral, mais bien plutôt le fruit d'un travail de réécriture et de narrativisation du texte dramatique. On pourrait également imaginer que les traducteurs s'appliquent à reprendre la nouvelle dont la *comedia* serait issue. Mais ces deux comédies ne sont pas tirées de nouvelles : s'il est vrai que Iñigo, dans *Palabras y plumas*, dilapide sa fortune pour Matilde, cela ne suffit pas pour en faire une traduction de la nouvelle de Federico degli Alberighi, qui sacrifie son faucon pour la belle Giovanna (*Décameron* V, 9). Le choix que font Boisrobert et Scarron de réduire des *comedias* de la scène à la page est original et demande à être expliqué.

1. De la *comedia* à la nouvelle

3. Pour comprendre le travail d'adaptation des auteurs français, il convient d'emprunter le même chemin et de résumer rapidement le sujet de *Palabras y Plumas*. L'acte premier présente les personnages et dispose l'intrigue : Próspero, prince de Salerno, ouvre la pièce. Il est fat, vaniteux, couvert de plumes : il exprime toute sa jalousie à Matilde, la princesse de Tarente, à qui il est promis, car il craint la cour assidue que lui fait Iñigo. Entretemps, Rugero, le cousin de Matilde, aspire au pouvoir, et discrédite Matilde auprès du roi de Naples. Entre ensuite en scène Iñigo, qui aime Matilde et a couru la bague pour elle, mais qui se plaint avec le *gracioso*, Gallardo, car elle ne peut pas être à lui. Sirena vient alors reprocher à son frère Iñigo de dilapider sa fortune pour Matilde. L'acte se clôt par deux épi-

sodes qui montrent l'attachement d'Iñigo : quand la barque de Matilde fait naufrage, c'est Iñigo, en non Próspero, qui se jette à l'eau pour la sauver. Quand la chambre où dort Matilde prend feu, c'est Iñigo qui sauve Matilde et Próspero des flammes. A l'acte deuxième, Rugero produit une fausse lettre, où il prétend que Matilde conspire avec le comte d'Anjou contre le roi. Le roi croit à la lettre et exile Matilde. Próspero, de peur du roi, refuse de secourir Matilde et envisage d'épouser Laura, la sœur de Rugero. En revanche, Iñigo donne tout son bien à Matilde et l'escorte vers Milan. Le roi tombe amoureux de Sirena, que Laura a accueillie chez elle. Laura, en revanche, aime Iñigo et paye très cher les fripes de Gallardo pour l'aider. L'acte troisième dénoue le fil politique et les trois intrigues sentimentales : Próspero et le roi se rendent la nuit devant la maison de Rugero pour chanter la sérénade à Laura et à Sirena. C'est alors que, à cause de l'obscurité, Rugero croit donner une lettre à son valet Teodoro, mais la donne en réalité au roi. Il s'agit d'une fausse lettre, signée par le roi, qui demanderait au comte de Rozzano de tuer Matilde. Le roi comprend le complot et rappelle Matilde. Dans la scène de reconnaissance finale, Matilde refuse d'épouser Próspero, qui n'a jamais su lui promettre que des paroles et des plumes : elle épouse Iñigo, que le roi fait général. Deux autres mariages se préparent : le roi épouse Sirena ; Laura est promise à Próspero.

4. Dans leurs adaptations, Scarron et Boisrobert empruntent deux voies différentes. Le premier transforme la *comedia* en une nouvelle galante où pointe la satire : Scarron ajoute la description du tournoi auquel participe Iñigo et il brosse un portrait satirique du galant par excellence, Próspero, « admirable en ses plumes » (Scarron, 1986 ; 231-316, voir 248). Boisrobert, en revanche, fait de la *comedia* une nouvelle historique : il insiste sur le contexte et sur les enjeux politiques de l'histoire et il réduit la trame amoureuse : les mariages conclusifs ne sont plus trois, mais deux (Boisrobert, 1657 ; 309-438). Son adaptation de la *La vida es sueño* suit la même logique. Boisrobert s'intéresse aux enjeux politiques et réduit la trame amoureuse en effaçant le personnage de Rosaura (Boisrobert, 1657 ; 309-438).
5. La nouvelle est plus explicative : si *Palabras y plumas* commence *in medias res*, par les reproches de Próspero à Matilde après la *carrera de sortija* où Iñigo s'est illustré, la nouvelle commence par une longue contextualisation. Boisrobert décrit le règne de Naples et le conflit qui oppose

Rugero et Matilde. La nouvelle prend soin de décrire les personnages : si dans la pièce, une didascalie se limite à expliquer que Próspero est « bizarro, con muchas plumas » (Tirso de Molina, 1944 ; 1-20, version digitale sur cervantesvirtual.com, acte 1, scène 1), Scarron en détaille l'accoutrement et la vanité :

Il était admirable en ses plumes et en ses rubans, ponctuel toutes les nuits à mettre ses bigotères, toujours parfumé, et toujours ayant dans ses poches quelque chose à manger et quelques vers à lire; il en faisait de méchants, [...] il aimait des beaux esprits, ceux qui ne lui demandaient rien: il avait fait plusieurs actions de bravoure, et quelques-unes qui ne l'étaient guère (Scarron, 1986 ; 248).

6. La description supplée au jeu de l'acteur et propose un portrait plus complet du personnage, en détaillant son apparence et ses habitudes.
7. En transformant la scène en récit, la nouvelle rend visible, pour le lecteur, ce que le théâtre ne peut pas montrer. Les péripéties de *Palabras y plumas* deviennent ainsi des scènes romanesques qui laissent le lecteur en suspens. La scène du naufrage ne peut pas être représentée en scène : dans la pièce de Tirso, Sirena décrit du rivage le malheur de Matilde, dont la barque est emportée par les flots, et le spectateur découvre ensuite Iñigo, qui entre en scène : « con Matilde, desmayada en los brazos » (Tirso de Molina, 1944 ; acte I, scène 10). Scarron en revanche décrit avec précision le sauvetage :

Tandis que les Pêcheurs et les valets secoururent indifféremment les premières personnes qu'ils trouvèrent, [Iñigo] saisit sa Princesse dans le temps qu'elle revenait sur l'eau et la tirant d'un bras et nageant de l'autre vers le rivage, le gagna heureusement sans le secours de personne (Scarron, 1986 ; 268).

8. Il en va de même pour la scène de l'incendie¹. Dans la *comedia*, la représentation du feu et du sauvetage est difficile à représenter, alors que la mise en scène rend très concrète la présence des corps et la violation des espaces : à la scène 14 de l'acte premier, on voit Matilde, après le naufrage, sur le point de se coucher dans la chambre qu'Iñigo a préparé pour elle, dans sa *quinta*. C'est alors que Próspero surgit dans sa chambre, en suscitant l'étonnement et la peur de la jeune femme :

Príncipe, ¿qué atrevimiento
es éste? ¿Cómo asaltáis
de noche casas ajenas? (Tirso de Molina, 1944 ; acte I, scène 14).

1 Il s'agit d'une scène relativement fréquente en comédie, voir : López Martínez, 2020 ; 265-301.

9. Mais on entend alors, depuis la coulisse, Gallardo crier au feu. Próspero, au lieu de sauver Matilde, chercher à s'enfuir. La scène change : on voit désormais l'extérieur de la villa de Iñigo, où ce dernier, sa sœur Sirena et Gallardo assistent à la lutte que se livrent Próspero et Matilde à une fenêtre. Enragée de voir son fiancé chercher à sauver sa peau, sans aucune considération de la vie de sa promise, Matilde s'agrippe à lui pour l'empêcher de partir. Le jeu des corps inverse la tension : ce n'est plus Próspero qui envahit l'espace privé de Matilde, c'est elle qui s'agrippe à lui pour retenir sa fuite. La menace du feu a suffi pour découvrir que l'amour de Próspero pour Matilde est bien inférieur à l'amour qu'il porte à sa propre personne. Il en va tout autrement pour Iñigo qui reparait à la scène suivante en portant dans ses bras Matilde, enveloppée d'un manteau pour la protéger des flammes. Le jeu des corps souligne le dévouement d'Iñigo : il ne la poursuit pas par son désir dans sa chambre à coucher, comme le fait Próspero, mais vient la sauver au péril de sa propre vie. La nouvelle ne peut pas représenter, de manière aussi concrète et physique, la relation des personnages. Mais le récit peut décrire avec plus de vraisemblance l'incendie de la villa. Scarron précise ainsi :

[Próspero et Matilde] étaient là, quand des voix confuses et effroyables, qui criaient au feu, les firent courir aux fenêtres, d'où ils virent tout le bas de l'appartement où ils étaient vomissant le feu et la fumée par les ouvertures des caves et des offices qui étaient sous terre, et dans le même temps une épaisse fumée accompagnée d'étincelles ardentes commença d'entrer dans la chambre par l'escalier, et leur ôta l'espérance de se sauver par-là (Scarron, 1986 ; 271-272).

10. Le feu, que le théâtre ne peut pas mettre en scène, est décrit très vivement dans la nouvelle. L'amour des personnages est mis à l'épreuve par les événements naturels : si Próspero refuse de se mouiller et craint de brûler les plumes de son chapeau, Iñigo ne rechigne ni à l'épreuve de l'eau ni à celle du feu.
11. La traduction française vient aussi effacer les éléments propres à la *comedia*, qu'il s'agisse des personnages, des lieux, du style. La figure du *gracioso* disparaît : dans *La vie n'est qu'un songe*, de Boisrobert, le personnage de Clarín, pourtant essentiel à l'intrigue de la comédie, n'est pas présent. Dans la version de Scarron, les commentaires de Gallardo, qui déplore les dépenses excessives de Iñigo pour Matilde, et se demande comment payer chaque chose, sont pris en charge par le narrateur. Bien évidemment, les actes disparaissent dans les versions en prose : le découpage dramatique

de l'action est remplacé par la structure en épisode, propre à la nouvelle. Ce ne sont pas les entrées et les sorties des personnages qui servent à rythmer l'action, mais davantage les changements de décors, qui marquent le début et la fin de chaque épisode. Au théâtre, la réalité concrète du *corral* fait que les changements de lieux sont peu sensibles : que la scène se déroule au bord de la mer, dans la villa de Iñigo, devant la maison de Laura, l'espace dédié à l'action reste le même : tout se passe sur le plateau et les changements de décor se font à vue. Dans la nouvelle, en revanche, les changements de lieu appellent un effort de description qui marque clairement le début et la fin d'un épisode. Enfin, en ce qui concerne le style de l'œuvre, les *comedias* sont en vers, alors que les nouvelles sont en prose. Scarron semble conscient de cette perte formelle et cherche à introduire des éléments versifiés dans la nouvelle : il ajoute notamment un sonnet pour décrire Próspero. Mais ses vers servent moins à rythmer la progression de l'intrigue qu'à satiriser les prétentions du personnage, par des rimes précieuses dans un registre clairement héroïcomique :

[Próspero] parlait fort bien de la Guerre,
Des Cieux, du Globe de la Terre,
Du Droit Civil, et Droit Canon,
Et connaissait assez les choses
Par leurs effets et par leurs causes.
Était-il honnête homme ? Ha, non (Scarron, 1986 ; 249).

12. Scarron suit une pratique assez commune dans les nouvelles, qui consiste à insérer des vers, des lettres, des dialogues, et toute autre sorte d'ornements, pour rendre le récit plus vivant.
13. Le récit est théâtralisé par l'ajout d'objets et d'épisodes. Les scènes les plus importantes des nouvelles sont dialoguées. Les traducteurs ne reprennent pourtant pas les dialogues des *comedias*, mais remplacent souvent les échanges en vers par des tirades rhétoriques. Le dialogue vivace entre Matilde et Próspero, dans la première scène de la pièce, est remplacé dans la nouvelle de Scarron par une longue tirade de Próspero. Le théâtre rend compte du conflit entre les personnages, alors que la nouvelle explore et explique le ressentiment de Próspero. Dans la *comedia*, le dialogue remplace l'action ; dans la nouvelle, en revanche, le dialogue est une pause dans l'action, qui est racontée au style indirect. Pour rendre le récit plus prégnant, les narrateurs ajoutent des ornements et des objets : la lettre que le roi soustrait à Rugero est un objet scénique dont Boisrobert cherche à

retrouver la matérialité, en intégrant le texte de la lettre dans la nouvelle, et en marquant par la typographie, son régime textuel particulier (Boisrobert, 1657 ; 433-434). Le lecteur a ainsi l'impression de tenir en ses mains le papier qui permet de renverser le fil politique de la pièce.

14. De manière analogue, Scarron organise sa nouvelle autour d'un objet, la capeline que Próspero offre à Matilde : « [Próspero] lui écrit donc un billet des plus doux, et lui envoya une capeline : mais pour dire les choses comme elles sont, il en avait ajusté lui-même les plumes, dont il n'y en avait pas une qui fut neuve » (Scarron, 1986 ; 264).

15. À la fin de l'histoire, Matilde rend la capeline à Próspero en signe de rupture :

Matilde : « Dans le temps [...] que je m'acquitte avec vous, en vous rendant des paroles et des plumes pour celles que vous m'avez données, je me donne à [Iñigo] et le fais prince de Tarente pour m'acquitter avec le plus généreux de tous les hommes, en qui j'ay trouvé plus d'effets que de paroles ». En achevant de parler, elle donna à Prosper la fatale Capeline d'une main et, de l'autre, elle prit celle du désespéré [Iñigo] qui dès lors cessa de l'être et qui ne s'attendait non plus à ce bonheur inespéré que Prosper à sa Capeline (Scarron, 1986 ; 314).

16. Dans la pièce, en revanche, il n'y a pas de capeline, mais le lien entre Matilde et Próspero est manifesté par une plume, que Matilde rend à Próspero à la fin de la pièce. La présence réelle, en scène, de la plume, permet à Tirso d'insister moins sur sa nature concrète que sur sa signification métaphorique : Matilde affirme ainsi, à la première scène de la pièce, qu'elle préfère une seule plume de Próspero à toutes les « preuves » d'amour que peut lui présenter Iñigo (Tirso de Molina, 1944 ; acte I, scène 1). Próspero est d'emblée assimilé, dans le texte espagnol, à un oiseau bizarre, qui malgré toutes ses plumes ne sait ni voler, ni aimer, ni combattre.

17. Les traducteurs n'hésitent pas à ajouter des épisodes rocambolesques pour nourrir l'action de la nouvelle. C'est ainsi que, dans la version de Scarron, Matilde, sur le chemin de l'exil, est enlevée une première fois par des bandits calabrais et une deuxième fois par des pirates maures, avant d'être libérée par Iñigo, et ce, au cours de la même journée. Cet excès de romanesque n'est pas seulement l'effet de la transposition du théâtre à la prose, mais se retrouve également dans la pratique de la nouvelle, où les enlèvements abondent, à la fois dans les nouvelles espagnoles (voir *El amante liberal*, de Cervantès) et françaises (voir *Les nouvelles françaises*, de Charles Sorel).

2. Pourquoi les auteurs adaptent-ils en nouvelle la *comedia* ?

18. Si les stratégies d'adaptations de la *comedia* à la nouvelle paraissent claires, il reste à comprendre quelles raisons ont poussé Boisrobert et Scarron à réduire deux pièces de théâtre en textes narratifs. Aucun texte liminaire n'explique leur démarche, qui reste rare et inhabituelle dans les textes qui circulent entre la France et l'Espagne. De plus, si le succès de *La Vida es sueño* et les difficultés de sa mise en scène peuvent expliquer en partie le choix que fait Boisrobert d'en proposer une version narrative, il est plus difficile de comprendre pourquoi à la fois Scarron et Boisrobert ont choisi de traduire en prose, parmi toutes les pièces de Tirso de Molina connues en France, *Palabras y Plumas*. À défaut de pouvoir justifier le choix des traducteurs, je voudrais proposer des hypothèses, qui permettent d'éclairer, tant soit peu, ce choix inédit de narrativisation.
19. Une raison qui a peut-être poussé les auteurs à mettre en récit *Palabras y plumas* et *La vida es sueño* est le souci de rendre directement accessible, pour le lectorat français, les pièces espagnoles. Pour les lecteurs qui ne peuvent pas voir le spectacle, en effet, la nouvelle est plus facile à visualiser et à comprendre que ne l'est le texte imprimé de la pièce. La nouvelle vulgarise et donne à voir : au lieu de commencer *in medias res*, elle déroule toute l'histoire dès son commencement, elle la contextualise, elle décrit les personnages principaux de l'intrigue en permettant au lecteur de visualiser les costumes, les attitudes, leur jeu, elle rend visibles les péripéties qui paraissent confuses dans le texte de la pièce, où les didascalies sont rares : le naufrage et l'incendie, dont le déroulement est peu compréhensible pour les lecteurs de théâtre, devient clair et efficace dans la version narrative de *Palabras y Plumas*. Le travail de narrativisation est donc utile à la compréhension de l'intrigue.
20. Pour Boisrobert et d'Ouille, la comédie et la nouvelle sont deux genres très proches. Dans la pratique du temps, en effet, la comédie est d'abord écrite comme un récit en prose : c'est ce que préconise Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) : « el sujeto elegido, escriba en prosa/ y en tres actos de tiempo le repartan » (Lope de Vega, 2006 ; v. 211-212). Lope est également d'avis que la comédie et la nouvelle suivent les mêmes règles : c'est ce qu'il écrit dans sa nouvelle « La desdicha por la honra » (1624) : « Demás que yo he pensado que tienen las novelas

los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte » (Lope de Vega, 2002 ; 183).

21. De fait, on retrouve à la fois dans les comédies et dans les nouvelles des péripéties (incendies, naufrages), des reconnaissances, des objets signifiants (la capeline, les lettres) et une structure semblable : la nouvelle et la comédie progressent en créant un nœud qui se dénoue progressivement à l'issue de l'histoire.
22. Pour les lecteurs et les lectrices de la première modernité, comédie et nouvelle sont deux genres de la performance rhétorique : le théâtre est joué, alors que la nouvelle est généralement performée par un narrateur. Si les recueils insèrent les nouvelles dans un récit cadre, qui décrit comment elles sont racontées par un narrateur à son public, c'est parce qu'elles sont d'emblée conçues comme un matériel narratif qui demande à être actualisé et prononcé par un orateur. Comme au théâtre, le début de la performance de la nouvelle est marqué par un prologue et un exorde qui vise à éveiller l'attention du public. C'est du moins ainsi que dans, *Noches de placer* (1631), Laura commence la narration de son histoire : « Cesó la música, con que dió lugar á que doña Laura diese principio á su entretenimiento, y habiendo en un breve exordio pedido perdón á todos, comenzó esta Novela, sentada en un lugar donde podía de todos ser oída » (Castillo Solórzano, 1906 ; 11).
23. Solórzano reprend ici le modèle du *Décameron*, où chaque narrateur raconte une nouvelle, avant de s'adonner à la musique et à d'autres amusements courtois. Pour Solórzano, la nouvelle est clairement un « entretenimiento », de la même manière que les chants, la musique, les pièces de théâtre.
24. Pour Francisco Lugo y Dávila, la nouvelle est l'équivalent du théâtre : pour cette raison il appelle son recueil *Teatro popular* (1624) et il précise, dès le début de son ouvrage, que la nouvelle est la représentation d'une action, comme l'est, selon Aristote, l'intrigue d'une tragédie :

No es otra cosa una república, que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para huirlos y aborrecerlos. Esta causa (lector) me dió ánimo de poner á tus ojos la representación popular de este teatro (Lugo y Dávila, 1906 ; 14).
25. Le recueil de Lugo y Dávila est conçu comme la représentation populaire du théâtre, si l'on peut dire que la vie sociale et politique est un

théâtre. La nouvelle, la tragédie, la comédie sont alors des formes analogues de représentation, qui servent, selon Lugo y Dávila, à proposer des exemples de la vie qu'il faut suivre et de celle qu'il faut fuir. Ses propos reprennent la description médiévale de la comédie et de la tragédie², tirée du petit traité qui précède les commentaires de Donat aux comédies de Térence, que reprend aussi López Pinciano dans son traité de poétique : « en la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se deve seguir » (López Pinciano, 1998 ; 382-283). La nouvelle, selon Lugo y Dávila, est un théâtre qui propose au lecteur à la fois des exemples comiques (la vie qu'il faut suivre) et tragiques (la vie qu'il faut fuir). La théorie aristotélicienne et la réflexion médiévale sur le théâtre nourrissent ainsi la compréhension espagnole de la nouvelle.

26. La proximité entre nouvelle et théâtre se manifeste également dans les recueils de pièces diverses que publient Tirso de Molina et Castillo Solórzano : dans les *Cigarrales de Toledo* (1621), les personnages commentent des pièces de théâtre et racontent la nouvelle de *Los tres maridos burlados* ; dans *Deleitar aprovechando* (1635), Tirso recueille des nouvelles, des dialogues, des romances, mais aussi des pièces de théâtre et des autos sacramentales. De même, Castillo Solórzano fait alterner la narration des nouvelles et la mise en scène de *comedias* dans ses *Fiestas de jardín* (1634) et dans ses *Alivios de Casandra* (1640).

27. Pour les auteurs espagnols, comédies et nouvelles sont donc deux formes analogues de divertissement courtois. Le récit des pièces et celui des nouvelles se déroule souvent dans un jardin ou dans une villa (*quinta*) qui sont l'espace généralement dévolu aux amusements de la cour. C'est ainsi que Tirso campe *Deleitar aprovechando* dans la villa de doña Manuela et don Luis (première journée), puis dans le jardin de Juan Fernández (deuxième journée) et enfin dans les fameux jardins du duc de Lerma. De même, une partie de *Palabras y Plumas* se déroule dans la *quinta* de Iñigo et rend compte d'amusements courtois tels que la course à la bague et la navigation maritime. Plus essentiellement, les narrateurs de nouvelles ainsi que les héros de comédie doivent, pour réussir, présenter les vertus du bon courtois. Dans ses *Tardes entretenidas* (1625) Castillo Solórzano précise que : « No sólo deben mirar los que novelan que sus dis-

2 « Quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur », « Aussi, dans la tragédie est exprimée la vie que l'on doit fuir, dans la comédie la vie qu'il faut suivre », (Evanthius, 1979 ; 146-147) (je traduis).

cursos entretengan y deleiten a los oyentes, sino que sirvan de ejemplo general a todos los estados para reformation de las costumbres y aviso de las inadvertencias » (Castillo Solórzano, 1992 ; 27).

28. Le narrateur doit parvenir, par sa maîtrise du discours, à plaire à l'auditoire et, en même temps, à lui proposer par son récit un exemple moral. Dans les *comedias*, le personnage bon est celui qui sait régler ses actes sur ses paroles, alors que le courtisan ridicule est justement celui qui en est incapable : dans *Palabras y plumas*, Próspero est ridicule car il en dit trop et il agit trop peu, dans *La vida es sueño*, Segismundo est inapte à la vie sociale car il ne sait ni contrôler ses paroles, ni son action. La parole théâtrale est aussi, pour ces personnages, un lieu où tester et entraîner les vertus sociales, telles que l'amitié, la sincérité, la courtoisie, et surtout la *facetudo*, c'est-à-dire la vertu de plaire et détendre les autres par le discours et le récit (Pontano, 2019 ; livre III, 1, 1142). De même, le récit des nouvelles permet d'entraîner sa *facetudo* pour apprendre à vivre de manière plus harmonieuse dans l'espace réglé et contrôlé de la cour.
29. Pour les auteurs de la première modernité, la nouvelle et la comédie sont des genres très proches qui sont décrits dans les mêmes traités (la *Rhétorique à Herennium*, la *Poétique*, la théorie médiévale du théâtre), qui ont la même finalité (plaire et instruire en proposant des exemples), les mêmes traits formels (la péripétie, la reconnaissance, etc.) et les mêmes modalités de représentation : seulement si elles sont représentées devant un public, nouvelles et comédies peuvent être efficaces. L'importance de l'*actio* rhétorique porte les auteurs et les lecteurs à assimiler des genres qui sont, pour nous, très éloignés. Si l'essor du théâtre professionnel parvient progressivement à séparer la mise en scène dramaturgique et le discours rhétorique, cette séparation n'est pas de mise dans le théâtre du XVI^e et XVII^e siècle où la performativité rhétorique permet de décrire à la fois les discours, le récit des nouvelles et les pièces de théâtre.

3. La nouvelle et la réception européenne de la *comedia*

30. Puisque la nouvelle et la *comedia* sont deux genres si proches, l'on peut supposer qu'ils contribuent conjointement au rayonnement et à la diffusion de la littérature espagnole en France. En d'autres termes, pour com-

prendre la réception de la *comedia* en France, il ne suffit pas de regarder la traduction et la circulation des œuvres dramatiques, mais il faut élargir l'enquête à la nouvelle et à d'autres stratégies plus médiées et plus indirectes de réception. L'on constate alors, sans surprise, que les traducteurs des comédies (d'Ouville, Boisrobert, Scarron, d'Audiguier) sont aussi traducteurs de nouvelles et que la vogue du théâtre espagnol n'affecte pas seulement la production théâtrale (comme dans le cas de Thomas Corneille), mais aussi la production romanesque, comme dans le cas des *Nouvelles françaises* (1623) de Charles Sorel, qui en dépit de leur nom, se ressentent fortement de l'influence espagnole, ou de *l'Histoire de Mathilde d'Aguilar* (1667) de Madeleine Scudéry et du *Dom Carlos* (1672) de Saint-Réal qui adaptent en France une histoire espagnole.

31. La nouvelle contribue à acclimater la *comedia* en France, comme le montre la circulation de certains motifs du théâtre à la nouvelle. La duplication du personnel dramatique, que l'on constate de *Palabras y Plumas* où les couples d'amants se multiplient pour produire, au dénouement de la pièce, trois promesses de mariage, se retrouve dans les nouvelles, et notamment dans « les trois amants » de Charles Sorel (1623), ainsi que dans la nouvelle « Honorine », que Segrais publie dans ses *Nouvelles françaises* (1656). Honorine est aimée par trois amants, Montalban, qui est noble mais fanfaron, Eric, qui est riche mais sot, Orton, qui est spirituel mais pauvre. Mais au lieu de choisir, comme le fait Matilde dans *Palabras y plumas*, l'amant spirituel mais pauvre, Honorine devient coquette et finit par perdre son honneur.
32. La nouvelle permet de colporter la *comedia* en France parce qu'elle donne à lire ce que le théâtre français interdit progressivement de voir. Le respect des trois unités, le souci des bienséances poussent en effet les théoriciens français à blâmer ouvertement la *comedia* comme un art étranger, immoral et irrégulier. Le père Rapin écrit :

Enfin Lope de Vega est le seul qui s'est avisé, sur la bonne fortune de sa vieille réputation, de hasarder une nouvelle Méthode de Poétique qu'il appelle *El arte nuevo*, toute différente de celle d'Aristote pour justifier l'ordonnance de ses comédies, que les savants de son pays critiquaient sans cesse. Ce qui lui réussit si mal, qu'on ne jugea pas même ce Traité digne d'être mis dans le Recueil de ses Ouvrages. Parce qu'il n'avait pas suivi Aristote en cette *Poétique*, qui est le seul qu'on doit suivre (Rapin, 1674 ; « Avertissement » non paginé).

33. Le non-respect des règles autorise Rapin, La Mesnardière et d'autres poéticiens à critiquer ouvertement le théâtre espagnol, en blâmant également les auteurs qui s'aviseraient de traduire et de mettre en scène les *comedias*. Rien de tel dans la nouvelle où les règles ne sont pas de mise. C'est ainsi que Boisrobert et Scarron peuvent impunément transposer en récit *Palabras y plumas*, où l'unité d'action fait défaut, puisque la scène se joue tantôt à Naples, tantôt à Pozzuoli, tantôt à Milan. L'unité de temps n'y est guère plus respectée, puisque l'histoire se déroule sur plusieurs jours : mais si la pièce est suspecte, la nouvelle, en revanche, est libre de remonter aux origines du conflit entre Rugero et Matilde et d'en expliquer les raisons. *Palabras y plumas* multiplie les fils narratifs et représente des scènes qui seraient problématiques pour le théâtre français du temps : on y voit Matilde, sauvée du naufrage, entrer en scène dans les bras de Iñigo, on la revoit, quelques scènes plus tard, en chemise, s'agripper à Próspero pour l'empêcher de fuir de sa chambre en proie aux flammes. Ce qui est interdit sur scène se donne pleinement à voir dans la nouvelle, de sorte que l'art de la *comedia* semble s'exprimer plus librement dans un genre qui, bien que loin du théâtre, en reproduit fidèlement le ton, le décor et l'esprit.
34. La réception conjointe de la *comedia* et de la nouvelle espagnole en France et en Europe permet d'expliquer l'importance des modèles espagnols pour l'essor du roman, à partir de la fin du XVII^e siècle. L'on sait que la *comedia* influence la *restauration comedy*, et que des auteurs comme Dryden, Behn, et Mary Pix puisent abondamment dans le répertoire espagnol (Braga Riera, 2009; 35-60 et 219-307). L'on sait aussi que la nouvelle espagnole influence le *novel* anglais : *The Spanish Decameron, or Ten Novels*, de 1687, ne comporte aucune nouvelle de Boccace, mais cinq nouvelles de Cervantès et cinq de Solórzano qui deviennent, à l'instar du Décaméron dans le siècle précédent, le paradigme du genre (Salzman, 1985; 209). Mais ce qui paraît plus surprenant, c'est que le *novel* anglais ne se donne pas, pour modèle, la nouvelle, mais bien plutôt la *comedia*. C'est ce qu'écrit explicitement Congreve, dans un des premiers textes théoriques qui visent à définir la pratique nouvelle du *novel* : « Romances give more of Wonder, Novels more Delight. [...] and there is something of equality in the Proportion which they bear in reference to one another, with that between Comedy and Tragedy » (Congreve, 2011; « to the reader » 4-5).
35. Congrève écrit donc, dans la préface de sa nouvelle *Incognita*, que le roman (*novel*) suit le modèle de la comédie. Et en effet, sa nouvelle est

construite sur le modèle comique, à la fois par son intrigue, son nœud, et le dénouement (*in the Design, Contexture and Result of the Plot* [Congreve, 2011; « to the reader » 4-5]). Dans ce *novel* le personnel dramatique est dupliqué et l'action décrit les amours de deux couples (Hippolito et Leonora, Aurelian et Juliana) comme on a l'habitude de voir dans la comédie espagnole et dans la nouvelle. Le modèle de la nouvelle et celui de la comédie influencent ainsi conjointement l'écriture narrative, en proposant des motifs et des formes qui circulent entre les deux genres.

36. Si nous avons l'habitude de séparer radicalement le récit en prose des nouvelles de l'intrigue dramatique des *comedias*, cette séparation n'est point aussi radicale dans l'Espagne et dans la France du XVII^e siècle. Pour les auteurs et pour les lecteurs du temps, *comedias* et *novelas* (ainsi que comédies et nouvelles) sont deux genres très proches. Pour cette raison, la nouvelle est la forme qui permet de colporter et de diffuser, le plus facilement, la *comedia* en France. Dans la nouvelle, en effet, il est possible d'évoquer ce que le lecteur français ne peut pas voir, c'est-à-dire la mise en scène de la pièce qui demeure invisible à la lecture du texte dramatique, et de montrer ce que le spectateur français ne peut plus voir, c'est-à-dire des scènes qui ne respectent pas les règles, en multipliant les lieux et les fils de l'action et en décrivant des scènes amoureuses qui pourraient heurter les bienséances. Si *Palabras y plumas* et *La vida es sueño* deviennent, en France, des nouvelles, c'est pour permettre aux lecteurs et aux lectrices français de visualiser un théâtre qui leur resterait, autrement, étranger.

Bibliographie

BOISROBERT François le Métel de, *Nouvelles héroïques et amoureuses*, Paris, Lamy, 1657.

BRAGA RIERA Jorge, *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660–1700)*, Amsterdam et Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009.

CASTILLO SOLÓRZANO Alonso de, *Noches de placer* (1631), éd. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906.

_____, *Tardes entretenidas* (1625), éd. Patrizia Campana, Barcelone, Montesinos, 1992.

CERVANTES Miguel de, *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra*, trad. François de Rosset et Vital d'Audiguier, Paris, Richer, 1614.

CONGREVE William, *Incognita, or Love and Duty reconcil'd, a novel* (1692), in *The Works of William Congreve*, vol. 3, éd. Donald F. McKenzie, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 1-62.

D'OUVILLE Antoine Le Métel, *Théâtre complet*, 2 vols, éd. Anne Teulade et Monica Pavesio, Paris, Classiques Garnier, 2013.

EVANTHIUS, *De Fabula*, éd. Giovanni Cupaiolo, Naples, Società editrice napoletana, 1979.

GUEVARA QUIEL Francisco, « Boisrobert, adaptateur de la Comedia », *Le Théâtre espagnol du siècle d'or en France, De la traduction au transfert culturel*, éd. Christophe Couderc, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 207-228.

MERINO GARCÍA Manuela, « De la comedia a la nouvelle: Tirso de Molina en Francia », *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, éd. Manuel Bruña Cuevas, María de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez, Anna Raventós Barangé, Séville, Presses Universitaires de Séville, 2006, p. 211-221.

LOPE DE VEGA Félix, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Sant-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

_____, *Novelas a Marcia Leonarda* (1624), éd. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

LÓPEZ MARTÍNEZ José Enrique, « ¡Fuego suena en partes varias! Una convención dramática áurea, la escena de incendio », *Criticón*, n. 140, 2020, p. 265-301.

LÓPEZ PINCIANO Alonso, *Philosophía antigua poética* (1596), *Obras completas 1*, éd. José Rico Verdú, Madrid, Castro, 1998.

LOSADA-GOYA José-Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle : présence et influence*, Genève, Droz, 1999.

LUGO Y DÁVILA Francisco de, *Teatro popular* (1622), éd Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Viuda de Rico, 1906.

PAVESIO Monica, « Un phénomène d'adaptation composite : les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille », *Thomas Corneille (1625-1709), Une dramaturgie virtuose*, éd. Myriam Dufour-Maître, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 31-44.

PONTANO Giovanni, *La conversazione (De sermone)*, in *Dialoghi*, ed. Francesco Tateo, Milan, Bompiani, 2019.

RAPIN René, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, François Huguier, 1674.

SALZMAN Paul, *English Prose Fiction, 1558-1700 A Critical History*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

SCARRON Paul, *Les Nouvelles tragi-comiques* (1657), éd. Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1986.

TIRSO DE MOLINA (Gabriel Téllez), *Palabras y plumas*, in *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez, el maestro Tirso de Molina*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1944, p. 1-20, version digitale sur cervantesvirtual.com.