

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1988)

Heft: 8

Artikel: Un phénomène original : trois adaptations simultanées d'une pièce espagnole

Autor: Mégevand, Sophie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006685>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sophie Mégevand

UN PHÉNOMÈNE ORIGINAL:
TROIS ADAPTATIONS SIMULTANÉES D'UNE
PIÈCE ESPAGNOLE¹

Nous sommes en France, en plein milieu du XVII^e siècle, époque à laquelle la tradition de notre littérature dramatique prend forme, où la comédie notamment s'épanouit peu à peu. La tragi-comédie, qui a acquis une forme définitive et un succès grandissant avec Hardy, a préparé le terrain à l'introduction de la „comedia“ espagnole, tragi-comédie elle aussi, mais d'une force plus vive, plus violente et plus dramatique. En pénétrant en France, la „comedia“ y éclipse les genres alors en vogue — la farce entre autres — et achève de ridiculiser la pastorale précieuse, dont le public a déjà commencé à se lasser. Cette influence étrangère retarde par contre l'avènement de la comédie classique jusqu'à Molière.

A cette époque, le public parisien a un goût très prononcé pour le théâtre espagnol, et les auteurs français répondent largement à ce penchant. Preuves en sont non seulement les innombrables adaptations d'œuvres de Lope, Calderón, Rojas, Alarcón, Moreto, etc., écrites entre 1635 et 1660, mais aussi le fait que Rotrou, d'Ouille, Scarron, Boisrobert, Pierre et Thomas Corneille, entre autres adaptateurs, ne se cachent pas de l'être. Comme l'explique justement A. Adam,

les hommes de lettres français, lorsqu'ils adaptent les œuvres espagnoles, ne dissimulent pas, mais étalent leurs emprunts, conservent très souvent le titre exact de la pièce qu'ils imitent, maintiennent les noms espagnols, placent l'action à Madrid ou à Tolède, laissent subsister assez de traits de mœurs originaux pour que le public n'ignore pas qu'on joue devant lui une

1 Voir Sophie Mégevand, „*Les Généreux Ennemis*. Un phénomène original: trois adaptations simultanées d'une pièce espagnole“, mémoire de licence, Université de Fribourg, 1987.

œuvre étrangère adaptée. Nous sommes donc en présence, non pas d'une influence littéraire s'exerçant sur l'inspiration de nos écrivains, mais d'une mode du public, à laquelle nos auteurs s'efforcent de satisfaire².

L'adaptation d'une pièce espagnole, *Obligados y Ofendidos, y gor-rón de Salamanca*, de Francisco de Rojas Zorrilla, par trois auteurs français, à savoir Paul Scarron, François Le Métel de Boisrobert et Thomas Corneille, retient notre attention. Le fait en soi ne nous surprend pas outre mesure puisqu'il a lieu en cette brève période d'hispanophilie très prononcée en France, où nos auteurs non seulement imitent directement et ouvertement, mais où il arrivera même

qu'empruntant à l'Espagne un titre suggestif ou qui leur a plu, ils le donneront à une comédie sans aucun rapport avec celle qu'ils sont censés imiter [...]. Ce dernier trait nous montre le prix que l'on attachait au patronage espagnol d'une comédie. Aussi la concurrence entre auteurs était-elle sérieuse, afin de présenter le premier et de la meilleure façon la dernière pièce à la mode de l'autre côté des Pyrénées. Une véritable course à l'imitation, un trustage des pièces en vogue, étaient indispensables³.

D'autre part, ce n'est pas un cas isolé; on retrouve celui de deux, voire trois auteurs français qui s'inspirent d'une seule et même pièce espagnole. *El alcaide de si mismo*, de Calderón, par exemple, a été repris par Scarron dans *Le Gardien de soi-même* et par Th. Corneille dans *Le Geôlier de soi-même*, ou encore, également de Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar* a été adaptée par d'Ouville (*Les Fausses Vérités*), Boisrobert (*L'Inconnue*) et Th. Corneille (*Les Engagements du hasard*). Cela ne fait que prouver avec plus de force le succès que rencontrait la „comedia“ auprès du public français. Ce qui rend original le phénomène sur lequel nous nous penchons est le fait que ces trois adaptations ont été composées la même année — 1653 —, à en croire Scarron, qui écrit dans son épître liminaire à Son A. [Itesse] R. [oyale]: „Il [un des plus beaux sujets hispagnols]

2 Antoine Adam, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, tome II, Paris, Domat, 1951, p. 324.

3 Pierre Jobit, „L'Espagne et la Littérature française au XVII^e siècle“, in *Dictionnaire des Lettres Françaises*, Paris, Fayard, 1954, tome III, p. 403.

donna dans la vûe à deux Ecrivains de réputation en même tems qu'à moi"⁴, et qu'elles ont été présentées au public en l'espace maximum de seize mois. Les renseignements que nous donne Mme Deierkauf-Holsboer dans ses études sur *Le Théâtre du Marais* et *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*⁵ nous permettent de connaître avec certitude et plus ou moins de précision les dates et lieux de représentation: elle établit que la pièce de Boisrobert et celle de Scarron, qui comptent parmi les premières de 1654, ont été représentées à l'Hôtel de Bourgogne en début d'année, la salle du Marais se trouvant fermée cette année-là, et que celle de Th. Corneille a été jouée en avril 1655 par la troupe du Marais récemment reconstituée.

Les critiques littéraires se sont demandé lequel des trois fut le premier à s'intéresser à la pièce de Rojas et dans quelle mesure ils ont exercé une influence les uns sur les autres. H. Lancaster, dans son article „Three Adaptations of a Play by Rojas“⁶, résume rapidement la controverse et tire sa conclusion en se basant sur la version des frères Parfaict, acceptée par P. Morillot⁷ et G. Reynier⁸, sur les études d'érudits allemands, notamment F. Tenner⁹, et sur diverses citations de Tallemant des Réaux, de Scarron et de Donneau de Visé. Il compare les titres des œuvres françaises: celui de Boisrobert, *Les Généreux Ennemis*, et celui de Th. Corneille, *Les Illustres Ennemis*, ressemblent plus au sous-titre de la pièce de Scarron, *L'Ecolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*, qu'à celui de Rojas. Il analyse

- 4 Paul Scarron, *L'Ecolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*, in *Œuvres*, tome VI, Amsterdam, Wetstein, 1737, p. 101.
- 5 Voir S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, vol. 2, Paris, Nizet, 1958, p. 84 et *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. 2, Paris, Nizet, 1970, p. 78-79.
- 6 Henry Carrington Lancaster, „Three Adaptations of a Play by Rojas“, in *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part III, vol. 1, New York, Gordian Press, 1966, p. 69-76.
- 7 Voir Paul Morillot, *Scarron, étude biographique et littéraire*, Genève, Slatkine reprints, 1970.
- 8 Voir Gustave Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892.
- 9 Voir Fritz Tenner, *François Le Métel de Boisrobert als Dramatiker und Nachahmer des spanischen Dramas*, Diss. Phil. Fakultät der Universität Leipzig, 1907.

brièvement les ressemblances; il en découvre plusieurs, indépendamment de la source commune, entre Boisrobert et Scarron, une seule par contre, et qui pourrait être une simple coïncidence, entre Boisrobert et Corneille. Il en déduit que Scarron, qui suit Rojas de plus près que les deux autres, serait le premier à avoir entrepris la tâche d'imiter un auteur dont il s'était d'ailleurs déjà inspiré pour ses deux premières comédies, *Jodelet Maître-Valet* (1645) et *Jodelet Duelliste* (1647). Boisrobert, qui aurait eu une certaine connaissance de la pièce de Scarron, aurait commencé à écrire sa pièce avant que celui-ci n'eût fini la sienne et aurait usé d'une méthode peu honorable, recherchant l'appui de dames influentes, pour être le premier à la faire représenter au début de l'année 1654 à l'Hôtel de Bourgogne. Thomas Corneille aurait suivi l'exemple de ses deux contemporains, sans doute invité par les acteurs du Marais à imiter pour eux la „comedia“, sachant que Scarron et Boisrobert l'adaptaient pour les acteurs du vieux théâtre. Corneille dut avoir connaissance de leurs titres, non de leurs textes, assez tôt pour justifier la remarque de Scarron, qui écrivait que tous trois travaillaient en même temps sur ce sujet.

*La „comedia“ espagnole*¹⁰

Avec la pièce *Obligados y Ofendidos, y gorrón de Salamanca*, écrite en 1631, représentée à la Cour le 6 juin 1636 et publiée en 1640, Rojas, classé par la critique moderne parmi les principaux dramaturges du XVII^e siècle espagnol, nous donne une „comedia de enredo o de capa y espada“, genre dans lequel il excellait.

L'intrigue de cette „comedia“, qui suivant la tradition de l'époque est double, est axée essentiellement sur l'honneur, un honneur régi par des lois très strictes. L'intrigue principale nous présente un homme dont la conscience est en conflit entre le devoir de réparer son propre honneur et celui de tenir la parole qu'il a donnée sans

10 Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y Ofendidos, y gorrón de Salamanca*, in *Comedias escogidas*, ordenadas en colección por D. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Hernando, Biblioteca de autores españoles, 1926. Toute référence à cette œuvre sera notée directement dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *OyO*, suivi de l'indication des vers.

connaissance de cause. Une seconde intrigue, parallèle, s'y superpose: un autre jeune homme doit venger son père déshonoré; il se voit cependant lui aussi face à un dilemme, l'offenseur de son père étant son propre protecteur. Les intrigues s'imbriquent l'une dans l'autre, parce que chaque offenseur est à son tour offensé et que chacun des deux est amoureux de la sœur de l'autre. Au départ, les deux hommes s'affrontent sans se connaître, et chacun ignore la relation qui unit son ennemi à sa propre sœur; à ces méconnaissances s'ajoutent des méprises sur les personnages et sur les sentiments, dues à des rencontres dans l'obscurité, à un changement de domicile déroutant, à des gestes ou à des mots mal interprétés.

En résumé, le „Conde de Belflor“ offense Fénix, et du même coup son père, parce qu'il refuse, après avoir passé la nuit avec elle, de l'épouser, alors que Don Luis le découvre sur le balcon de la chambre de sa fille. Celui-ci, trop vieux pour se battre lui-même, appellera son fils pour qu'il le venge. D'autre part, Don Pedro, qui fait la cour à Casandra, résiste à l'attaque d'Arnesto et le tue. Il offense ainsi le Comte, mais celui-ci, ne reconnaissant pas dans la nuit son frère assassiné à l'instant, prête secours à Pedro, le cache chez lui et lui promet sa protection. Apprenant trop tard l'identité du mort, il se voit contraint de laisser échapper son offenseur dans un premier temps pour tenir sa parole, mais il ne renoncera pas ensuite à le rechercher pour se battre en duel contre lui et se venger. Pedro, ayant appris qu'il doit venger son père déshonoré, vient demander une trêve au Comte. Ce dernier ignore encore que Pedro est le fils de Don Luis; il lui accorde donc le temps nécessaire pour retrouver son honneur, afin d'être un ennemi digne, et le prend même comme garde du corps pour se rendre chez sa belle, qui n'est autre que la sœur de Pedro. Suivra toute une série complexe de circonstances qui replaceront les deux hommes en présence l'un de l'autre, toujours offensés, mais en même temps tenus de se servir pour des motifs d'honneur, qu'en bons „caballeros“, ils expliquent par de subtils raisonnements. A la fin, ils seront quittes et, bien sûr, le double mariage pourra avoir lieu.

Comme toute „comedia“, celle-ci a un caractère mixte: l'action principale, tragique, est parsemée de quelques scènes comiques et débouche sur une issue heureuse. Comédie d'intrigue compliquée, elle possède toutes les caractéristiques de la „comedia de capa y

espada“. On y retrouve les personnages types: les jeunes premiers dotés d'un sens aigu de l'honneur; les deux „damas“ sentimentales; le vieux père sévère et soucieux de défendre la vertu de sa fille; enfin, le „gracioso“ couard et ridicule. Visites nocturnes de l'amant, duels dans l'obscurité, réflexions sentimentales, femmes voilées, femmes enlevées, tous ces éléments romanesques sont présents dans *Obligados y Ofendidos*. C'est donc une „comedia de capa y espada“ typique que Scarron, Boisrobert et Th. Corneille choisirent comme modèle pour répondre à l'attente d'un public qui se plaisait à voir évoquer sur scène un monde de volupté et de sang.

L'Ecolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis, de Scarron¹¹

En composant *L'Ecolier de Salamanque*, Scarron laisse de côté le ton railleur et burlesque auquel il a habitué son public jusqu'alors, pour lui présenter „un des plus beaux sujets hispagnols, qui ait paru sur le Théâtre François depuis la belle Comédie du Cid“ (*ES*, épître liminaire, p. 101). Déjà par le nom de tragicomédie qu'il donne à sa pièce, il indique son intention de faire une concession au genre sérieux. Les accents tragiques d'un grand nombre de vers et les élans pathétiques de plusieurs répliques confèrent à toute la pièce ce ton héroïque si souvent ridiculisé par le même auteur. Cependant, ce ton héroïque semble parfois tourner à la parodie des tragédies de l'époque, ce qui montre qu'au fond Scarron cherche à réagir par la caricature contre les effets d'une certaine affectation. Les allusions au *Cid* en particulier ne manquent pas; certaines même sautent aux yeux. Pour n'en donner qu'un exemple, le parallélisme entre le monologue du Comte, venant d'apprendre l'assassinat de son frère, et celui de Don Diègue est évident:

O desespoir! ô rage!
 Quel parti dois-je prendre en l'état où je suis?
 Je ne me puis venger, lors que plus je le puis;
 Je dois à ma parole, et je dois à mon frere;

11 Paul Scarron, *L'Ecolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*, in *Œuvres*, tome VI, Amsterdam, Wetstein, 1737. Toute référence à cette œuvre sera notée directement dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *ES*, suivi de l'indication des vers ou de l'acte et de la scène.

Je dois venger sa mort, si j'en crois ma colere;
Je dois la pardonner, si je garde ma foi.
Hélas! qui fut jamais plus empêché que moi?
(*ES*, v. 470-476)

Des trois adaptations françaises, celle de Scarron reste la plus fidèle à la lettre et à l'esprit du modèle espagnol. Il s'engage donc pleinement dans le genre sérieux, ce qui représente pour lui un surcroît de travail, étant donné qu'il verse habituellement et plus naturellement dans le burlesque. Malgré ce choix, il ne peut résister à la tentation du comique et du pittoresque et est même, bien qu'il soit le seul à avoir intitulé sa pièce „tragicomédie“, celui des trois adaptateurs qui leur accorde la plus grande part, en amplifiant notamment les rôles de Crispin et de Béatrix et en maintenant les scènes très colorées de Rojas, telles que celles où Crispin décrit la vie estudiantine de son maître et celles où l'on entend les braves se stimuler au combat par des expressions vulgaires ou se raconter leurs exploits en prison dans un langage populaire.

Le „gracioso“ était souvent un personnage ridicule par son aspect physique, sa gloutonnerie, ses mimiques et ses gestes. Ici, c'est surtout par son incontinence verbale et sa couardise que Crispin nous amuse. Son insolence est manifeste à plusieurs reprises; il se permet, par exemple, de faire la leçon à son maître:

CRISPIN —

Le peste, mon Patron, et que vous en savez!
Et quel homme êtes vous, qui si bien les sauvez,
Qui si bien les prisons fourbez à la sourdine!
Votre esprit en sait plus, que n'en dit votre mine.

DON PEDRE —

N'ai-je pas fait sortir le Comte adroitement?

[...]

CRISPIN —

Mais avouez, Monsieur, que vous ne l'avez fait,
Que pour passer par-tout pour Cavalier parfait;
Que pour passer par-tout pour Oreste, ou Pilade;
Et tout cela, Monsieur, qu'est-ce? Fanfaronade.

(*ES*, v. 1363-1367 et 1391-1394)

La fantaisie verbale est un des ressorts du style comique, et Crispin ne se prive pas de jouer avec les mots; il éprouve un malin plaisir à impatienter Béatrix par ses répétitions:

[...] contons nous des histoires
Exerçons à l'envi nos heureuses mémoires;
Je t'en veux conter une. Il était une fois
Un Roi. Ce Roi faisoit sa demure en un bois.
Au milieu de ce bois passoit une riviere.
Sur la riviere un pont de beauté singulière.
Joignoit au Pont-levis d'un superbe Château,
Environné de tours, et de fossez pleins d'eau.
Dans ces fossez pleins d'eau nageoit une Sirene.
Cette Sirene étoit ...
BEATRIS —

Double fièvre quartaine

A ce maudit Pédant!

(ES, v. 757-767)

Scarron utilise, entre autres, les effets de contraste pour provoquer le rire. On trouve à côté des propos distingués, exprimant des sentiments élevés, du maître, les paroles vulgaires, parfois railleuses, du valet, qui opposent le bon sens réaliste de celui-ci au tempérament passionné et romanesque de celui-là. C'est le cas lorsque Pèdre se prépare à se battre pour défendre son ennemi:

CRISPIN —
A quoi bon, cher Monsieur, ce mortel équipage?
A quoi ce pistolet, instrument de carnage?
A quoi bon ce poignard, cette épée? et pourquoi
Tant de fer, et vouloir que j'en prenne aussi, moi?
DON PEDRE —
Je te mene à la gloire.
CRISPIN —
Ah! je m'appelle gloire!
Je ne tâchai jamais d'avoir place en l'Histoire,
Vous n'êtes pas plutôt délivré de prison,
Que comme un furieux, un homme sans raison,
Au sortir d'un malheur vous entrez dans un autre.
Je ne voi point d'esprit bâti comme le vôtre.
DON PEDRE —
Ignorant mon dessein ...

CRISPIN —

Je croi qu'il est fort beau.

Vous allez vous baigner? ou bien laisser dans l'eau

Mille sales acquêts que votre Seigneurie

Aura peut-être faits dans la Conciergerie?

Allez vous près du Pont dérober les passans?

Enfin qu'allez-vous faire, homme de peu de sens?

DON PEDRE —

Je me vai battre.

CRISPIN —

Eh quoi, vous en tâtez encore!

(ES, v. 1401-1417)

On pourrait allonger cette liste d'exemples, mais elle suffit à montrer que Scarron, maître burlesque, saisit l'occasion qui lui est offerte avec le personnage comique qu'est le „gracioso“ de distraire son public et de détendre l'atmosphère de la pièce.

En outre, une construction logique et une versification régulière font de la pièce une œuvre de qualité. La vivacité des dialogues, qui correspond au tempérament des personnages, fait honneur à la verve de Scarron.

Les Généreux Ennemis, de Boisrobert¹²

Chez Boisrobert, l'élément essentiel de la pièce originale, à savoir le conflit entre les deux hommes, perd beaucoup de poids, car l'adaptateur modifie la nature des offenses. Toute la pièce est construite sur un double conflit sans fondement, puisqu'aucune des offenses n'est réelle. Le dénouement n'est en fait que la révélation de réalités faussées par des apparences trompeuses. Insensible à tout ce qui faisait le tragique de la situation dans *Obligados y Ofendidos*, Boisrobert supprime plusieurs éléments qui étaient à l'origine d'une forte tension dramatique. Du fait que le nœud repose sur des obstacles manquant de fondement réel, l'action est beaucoup moins dynamique. L'aspect comique de la „comedia“ ne paraît pratiquement pas

12 François Le Métel de Boisrobert, *Les Généreux Ennemis*, Paris, G. de Luyne, 1655. Toute référence à cette œuvre sera notée directement dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *GE*, suivi de l'indication des vers ou de l'acte et de la scène.

dans *Les Généreux Ennemis*. Filipin n'a plus rien du „gracioso“ Crispinillo, et Boisrobert nous donne une comédie d'où le rire est quasiment absent. La „comedia“ est nettement appauvrie par ces nombreux retranchements. Boisrobert semble s'être plutôt soucié de respecter la règle des unités. Plusieurs maladresses et atteintes à la vraisemblance prouvent que l'auteur n'a pas pris le temps d'étudier à fond sa composition et confirment l'hypothèse d'une rédaction hâtive dans le but d'être le premier à l'achever. Une construction instable, des vers souvent boiteux, une mauvaise répartition des actes, des scènes mal reliées entre elles sont autant d'indices de précipitation. Par un souci de clarté excessif, l'auteur rend l'intrigue moins intéressante. Ses personnages sont très conventionnels et s'expriment sur un ton sans relief, si bien que la „comedia“, sous la plume de Boisrobert, perd de son éclat.

Non seulement l'action perd de l'énergie, mais le style aussi est appauvri. L'expression est fade, et les dialogues souvent ternes. Les quelques paroles que Pèdre échange avec son valet, alors que celui-ci lui remet l'argent de son père, sont sans aucun relief en comparaison avec le dialogue parallèle chez Rojas:

DON PEDRO —	DON PEDRE —
¿No te dió más de doscientos?	Est-ce toy Filipin?
CRISPINILLO —	FILIPIN —
No me ha dado más.	Ouy Monsieur.
DON PEDRO —	DON PEDRE —
¡Miseria!	D'où viens-tu?
CRISPINILLO —	As-tu veu cet homme, a-t-il reçu ma lettre?
Que el viejo, si se repara,	FILIPIN —
Es de la miseria espejo.	Vous vous devez de luy toutes choses promettre,
DON PEDRO —	J'ai si bien attendry son cœur par mes discours,
No hables mal de mi viejo,	Qu'il vous croid désormais l'appuy de ses vieux
Que te cortaré la cara.	jours.
CRISPINILLO —	DON PEDRE —
Yo la daré por cortada	Quoi tu l'as attendry!
Si mi lengua te ofendió.	FILIPIN —
DON PEDRO —	Sans doute, et ces pistoles
La hermana que Dios me dió	Vous le prouveront bien autant que mes paroles.
¿Tampoco no te dió nada?	DON PEDRE —
CRISPINILLO —	Tu t'es de l'ambassade assez bien acquitté.
No valió para los dos	FILIPIN —

Toda mi solicitud,
No me dió ni una salud.

DON PEDRO –

Pues que no se la dé Dios.

(*OyO*, v. 859-872)

Il m'a quelques momens apres l'avoir quitté,
Avec ce mot de lettre envoyé sa servante,
Qui contient, ce dit-elle, une chose importante,
Car il vous croid toujours dedans la garnison.

DON PEDRE –

Allons voir ce que c'est, regagnons la maison.

(*GE*, II,8)

A. Adam indique que

les spectateurs veulent qu'on les transporte par l'imagination en Espagne, dans ce pays où les nobles ont le sens de l'honneur si chatouilleux et le coup d'épée si facile, où les jeunes filles donnent des rendez-vous dans leurs chambres, où les galants grimpent aux balcons, la nuit, pendant que des musiciens, dans l'ombre, improvisent un concert en l'honneur de leurs belles. Ce plaisir très romantique, cette évocation d'un monde de volupté et de sang, voilà ce que d'abord recherchent les spectateurs du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne¹³.

Ce plaisir, c'est surtout Boisrobert qui le leur procurera. Il a retenu, lui, principalement l'aspect romanesque de la „comedia“ et l'a même élargi. Il donne au Comte un tempérament très romantique et sentimental; celui-ci se tient au pied du balcon de sa belle et insiste pour qu'elle le laisse entrer, après lui avoir remis une promesse de mariage écrite avec son sang et que Léonore a recueilli en hissant le billet au moyen d'un ruban, puis il lui fait part de son amour dans des déclarations enflammées (voir *GE*, v. 119-144 et 161-166). Père, lui, s'apprête à jouer une sérénade à Constance, lorsqu'il est surpris dans la rue par Arnest (*GE*, II,2 et 3).

A part cela, Boisrobert semble n'avoir fait aucun effort pour personnaliser la pièce de Rojas: il la suit pour l'essentiel de l'intrigue. Sans doute pressé par l'ambition d'achever son adaptation le premier, il ne prend pas la peine de traduire les passages amusants et élimine tout ce qui est anecdotique, de sorte qu'il produit une œuvre quelque peu insipide.

13 Antoine Adam, *op. cit.*, p. 324.

Les Illustres Ennemis, de Thomas Corneille¹⁴

Thomas Corneille ne s'inspira pas seulement de Rojas, mais aussi de Calderón (*Amar después de la muerte* et *El pintor de su deshonra*) pour composer *Les Illustres Ennemis*. En fait, il ne suit *Obligados y Ofendidos* que pour les actes III (scènes 9 à 11) et IV (scènes 2 à 7) de sa pièce. Il combine ces trois sources avec adresse et construit sa pièce très correctement du point de vue technique. Disposant d'une matière abondante et soucieux à la fois de respecter la règle des trois unités, il doit condenser l'action.

Chez lui, le lieu de la scène est toujours fixe; les événements répartis dans les trois journées espagnoles sont ramassés en une seule journée; l'action est plus vive et plus serrée. Cela est sans doute un avantage; mais comme cette régularité est chèrement achetée! Pour faire entrer dans le cadre de ses cinq actes toute la matière de la pièce originale, tous les détails si compliqués de l'intrigue, Th. Corneille est obligé de supprimer tout ce qui n'est pas absolument indispensable à l'action. Or, chez Calderón, chez Moreto, chez Rojas, ce sont justement les scènes inutiles qui sont les plus charmantes¹⁵.

De fait, dans *Les Illustres Ennemis*, l'action est à tel point resserrée qu'elle n'est même pas vécue sur scène, mais principalement racontée par les personnages.

Les méprises sur les personnages sont plus nombreuses, augmentant ainsi la confusion et rendant de la sorte la pièce plus tragique. Supprimant tout aspect comique et populaire, Th. Corneille donne à la pièce un caractère sévère et rigide. Les personnages sont des sortes de pantins articulés, soumis à la „volonté du ciel“, — les allusions au destin, au sort, etc. sont fréquentes —, et dominés par la crainte de perdre leur bonne réputation. Ils ont un sentiment aigu de leurs devoirs, qu'ils expliquent au moyen de sentences, dont le texte est parsemé. Ils sont donc très conventionnels. A les entendre parler, on doute qu'ils aient du cœur: Lope et Alvar manifestent à

14 Thomas Corneille, *Les Illustres Ennemis*, in *Poèmes dramatiques*, tome II, Paris, Gandouin, 1738. Toute référence à cette œuvre sera notée directement dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *IE*, suivi de l'indication des vers.

15 Gustave Reynier, *op. cit.*, p. 197.

peine leurs sentiments d'amitié; ils n'éprouvent pas grande admiration l'un pour l'autre; ils se considèrent comme des amis uniquement parce qu'ils sont redevables l'un envers l'autre et semblent ne pas regretter d'avoir à se battre.

Ce qui domine [...] dans la pièce de Corneille, c'est le caractère chevaleresque, le sentiment profond de l'honneur familial. „Offense“, „vengeance“, „outrage“, „courage“, „front“ et „affront“, voilà les rimes qui sonnent de la première scène à la dernière. Pères et frères n'ont qu'une pensée: sauver „la gloire“ de la maison, et ce souci si délicat de leur dignité, cet orgueil exaspéré, sans cesse en alarme, semble avoir rempli leur âme au point de ne pas laisser de place à d'autres impressions. [...] Il y a pourtant de l'amour dans cette comédie, il y en a même beaucoup; mais personne n'hésite à sacrifier sa passion aux devoirs qu'impose l'honneur du nom. Les femmes même savent faire taire leur cœur, quand cet honneur commande¹⁶.

Cassandre affirme, par exemple, „Que l'honneur a ses loix que l'on ne peut enfreindre“ (*IE*, v. 1029). Tous les personnages de la pièce, imbus d'amour-propre, en énoncent effectivement les principes avec une rigueur implacable, de sorte qu'en relevant toutes les sentences concernant l'honneur, on pourrait dresser une liste de préceptes très précise et rigide. Le ton sérieux et sentencieux sur lequel s'expriment les personnages d'un bout à l'autre confère à la pièce un caractère dogmatique. Celle-ci prend d'ailleurs fin sur une morale déclamée par Don Sanche sur un ton fataliste, qui rappelle les interventions du chœur dans les anciennes tragédies grecques:

L'ordre de ses décrets [du ciel] n'est connu de personne;
Et souvent de ses soins l'infailible ressort
Se plaît par le naufrage à nous conduire au port.
(*IE*, v. 1982-1984)

Le nœud de l'action des *Illustres Ennemis* diffère passablement de celui d'*Obligados y Ofendidos*; les méprises, certaines provoquées, d'autres involontaires, sont plus nombreuses, et les obstacles aux deux unions conjugales sont différents. Cependant, Th. Corneille, comme Rojas, ménage dans son texte des effets de symétrie qui ma-

16 *Ibid.*, p. 199.

nifestent la similitude des situations dans lesquelles se trouvent Lope et Alvar. Un exemple évident de ce parallélisme nous est offert au moment où Alvar vient enfin venger son père (*IE*, V,3) et pose à Lope pratiquement les mêmes questions que celui-ci, après qu'il eut appris la mort de son frère (*IE*, III, 11):

DON LOPE —

Savez-vous qui je suis?

DON ALVAR —

C'était pour le savoir

Que je vous demandois à vous parler
ce soir.

DON LOPE —

Savez-vous contre qui je viens de
vous défendre?

DON ALVAR —

Non.

DON LOPE —

Savez-vous quel sang vous avez
sû répandre?

DON ALVAR —

Aussi peu ; seulement vous répondrai-
je bien

Que mon cœur sur ce point ne se re-
proche rien.

Mais ne me cachez plus un secret qui
m'importe.

DON LOPE —

Don Lope de Guzman est le nom que
je porte.

DON ALVAR —

Je connois ce grand nom ; et le mal-
heur m'est doux

Par qui je tiens le jour d'un homme
tel que vous

DON LOPE —

Gardez bien-tôt de prendre un sen-
timent contraire.

DON ALVAR —

Pourquoi?

DON LOPE —

Si je vous dis que le mort est mon
frère?

DON ALVAR —

Chez qui croyez-vous hier que je vous fis
escorte?

DON LOPE —

Je n'ai pas oublié si-tôt qu'avec le jour
Je dois à vos bontés l'appui de mon
amour,

Je craignois pour Jacinte ; et votre grand
courage

Voulut, ou dissiper, ou partager
l'orage.

DON ALVAR —

Vous trouvant attaqué quand vous fûtes
sorti,

Savez-vous contre qui j'ai pris votre
parti?

DON LOPE —

Contre des assassins employés par son
pere.

DON ALVAR —

C'est ce que je voudrois qu'ils eussent
pû vous taire,

Puisque n'ayant plus lieu de vous dé-
guiser rien,

Je dois vous avouer que son pere est
le mien.

DON LOPE —

Quoi, Jacinte ...

DON ALVAR —

Est ma sœur ; et c'est assez vous
dire

Quel devoir veut pour moi que notre
trêve expire.

(*IE*, v. 1758-1770)

DON ALVAR —

Votre frère?

DON LOPE —

Oui, mon frère, et vous pouvez
juger

Si je puis vous défendre, ayant à
le venger.

(IE, v. 1127-1140)

Si la construction de la pièce est intéressante, le style par contre laisse à désirer. L'expression est plate et monotone. Comme Th. Corneille n'est jamais passé maître en versification, ses *Illustres Ennemis* ne dédisent malheureusement pas le jugement que portent les frères Parfaict sur „ses Ouvrages Dramatiques“:

Cet Auteur entendoit parfaitement le Théâtre; ses plans sont presque tous bien imaginés, et bien rendus; les caracteres de ses Personnages assez soutenus, et la marche du Théâtre admirable; mais la versification dégrade toutes ces beautés: elle est faible, tortillée, pleine de répétitions, et de choses inutiles, et souvent de galimathias ...¹⁷.

Du modèle espagnol au public français

Les trois adaptateurs d'*Obligados y Ofendidos* en respectent le schéma de base, qui comprend deux offenseurs offensés, amoureux chacun de la sœur de l'autre, autour duquel tourne la double intrigue. Malgré les modifications qu'ils apportent à l'action, l'aboutissement est toujours le même, à savoir la réconciliation des deux familles par le double mariage. Toutefois, chaque pièce dénote une démarche différente de l'auteur pour s'adapter au goût de son public et respecter les exigences du théâtre français.

Scarron semble vouloir épater ses spectateurs en amplifiant certaines caractéristiques de la pièce originale: il en accélère le rythme, resserrant l'action et accroissant la tension, et il donne à ses personnages un tempérament plus passionné encore que ne le faisait Rojas.

17 François et Claude Parfaict, *Histoire du Théâtre François depuis son origine jusqu'à présent*, vol. II, Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 329.

Il nous présente un père dont les violents emportements s'expliquent par son extrême susceptibilité en matière d'honneur familial, caractère qui ne saurait faire défaut à un personnage de „comedia“. Il retouche le dernier acte de manière à ce que les deux ennemis fassent preuve chacun une nouvelle fois de leur générosité — vertu bien espagnole —, ce qui suspend encore le dénouement et lui permet de faire venir sur scène au dernier moment tous les personnages concernés.

Le rassemblement de ces personnages a lieu également à la fin des pièces de Boisrobert et de Th. Corneille. Cela révèle combien nos trois auteurs se préoccupent de la vraisemblance: il convient que le père lui-même exige de son offenseur qu'il épouse sa fille en réparation ou donne son accord au mariage de son fils. A. Cioranescu dit d'ailleurs, en parlant des techniques d'adaptation de la „comedia“:

Certains traits se référant aux coutumes espagnoles ont été atténués, surtout en ce qui concerne la morale du mariage. L'engagement sur la foi de la parole donnée, qui joue un rôle si important dans la littérature péninsulaire, n'est pas convaincant pour les auteurs français¹⁸.

C'est sans doute pourquoi Boisrobert fait remettre par le Comte à sa bien-aimée une promesse écrite avec son propre sang.

Guidé par un souci de clarté excessif, Boisrobert fait perdre à l'action beaucoup de son dynamisme, au profit du romanesque, qu'il se plaît à souligner et même à amplifier, comme nous l'avons déjà relevé, pour satisfaire un public avide d'aventures sentimentales et quelque peu extravagantes. Il met donc le poids sur le thème de l'amour.

Th. Corneille, par contre, accentue celui de l'honneur, ce qui lui permet de donner un peu plus de profondeur psychologique à ses personnages, qui discutent sur les décisions qu'ils ont à prendre pour accomplir leurs devoirs et faire en même temps respecter leur honneur ou celui de la famille. Ceux-ci demeurent cependant très peu personnalisés; ils sont tout simplement imbus d'amour-propre et soumis aux lois sévères de l'honneur.

18 Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage*. Du baroque espagnol au classicisme français, Genève, Droz, 1983, p. 283.

Si chacun souligne des aspects particuliers différents de la source commune, Scarron, Boisrobert et Th. Corneille ont cependant tous trois répondu au souhait d'un public qui voulait qu'on le „transporte par l'imagination en Espagne, dans ce pays où les nobles ont le sens de l'honneur si chatouilleux et le coup d'épée si facile“¹⁹, en choisissant une pièce dans laquelle l'honneur est au premier plan et en lui conservant les caractéristiques qui le définissaient non seulement dans la „comedia“ de Rojas, mais aussi et avant tout dans la société espagnole d'alors, dont la manière d'être expliquait les coutumes et idées reflétées sur les planches.

Magnanimité illimitée, amour-propre exacerbé, tempérament passionné, sens du devoir inébranlable ... sont autant de vertus et de défauts caractéristiques des prototypes de la „comedia“ espagnole, qui suscitent sans aucun doute l'admiration des spectateurs français et que les adaptateurs maintiennent donc pour leurs personnages, très entiers eux aussi.

Si le rire fait partie des ressources de la comédie, il n'en exprime pourtant pas l'essentiel, de sorte que Boisrobert et Th. Corneille nous donnent tous deux des comédies d'où le rire est pratiquement absent. Seul Scarron rehausse l'aspect comique d'*Obligados y Ofendidos*. A. Valbuena Prat explique:

En cuanto a las formas cómicas, interesa en Rojas el modo en que la parodia, dentro de un drama de elevado concepto, llega a constituir un núcleo en cierto modo independiente de lo serio, una serie de escenas de entremés enlazadas a la acción principal²⁰.

On retrouve chez Scarron la même méthode. Il nous présente une situation plus dramatique encore que les deux autres auteurs français, mais l'entrecoupe de quelques pointes plaisantes.

Un autre trait spécifique de la „comedia“ en général et d'*Obligados y Ofendidos* en particulier est l'aspect pittoresque de certaines scènes. Une fois encore, Scarron est seul à reproduire ces tableaux

19 Antoine Adam, *op. cit.*, p. 324.

20 Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura española*, tomo III, siglo XVII, Barcelona, Gustavo Gili, 9a ed., 1982, p. 752.

très colorés, bien qu'il réduise le nombre de filous et écourte la scène si animée où ceux-ci se retrouvent en prison, probablement à cause du manque de conformité du ton populaire de cette séquence avec l'usage courant dans le théâtre français de l'époque. S'il en donne malgré tout un échantillon, cela correspond plus encore à son goût personnel qu'à celui de son public, bien que celui-ci ne restât certainement pas insensible au langage imagé que Scarron, à l'instar de Rojas, met dans la bouche de ces vauriens. Pour ne donner qu'un exemple, citons la personnification plaisante que Crispin fait d'une bourse, „volant“ d'ailleurs l'idée à Borrego:

Je vous vai raconter l'affaire jusqu'au bout.
Un Avocat Coquet à tête perruquée
Gardoit bien cherement une bourse musquée,
Je ne hai pas cela; j'en devins amoureux;
La Donzelle n'eut pas le cœur fort rigoureux:
Dans ma poche aussi-tôt l'amitié nous assemble.
L'Avocat enragé de nous voir bien ensemble,
(A vous dire le vrai j'avois ravi sa fleur,) Informa contre moi, me traita de voleur;
On m'arrêta pour rapt, me trouvant avec elle.
Je fus mis en prison séparé de la belle;
J'alleguai mes raisons, dis qu'elle était à moi,
Et soutins qu'elle avait ma parole et ma foi:
L'Avocat fit pourtant rompre le mariage,
Et sans mes bons amis j'étois long-temps en cage.
(ES, v. 1046-1060)²¹

Ce langage très imagé ponctue la pièce de Scarron comme celle de Rojas. Boisrobert et Th. Corneille se sont eux peu souciés de rester proches du texte original dans leurs traductions pour reproduire les jeux de mots et expressions. C'est précisément par ce langage imagé que les personnages de *L'Ecolier de Salamanque* prêtent à la pièce une grande gaieté certainement appréciée par son public. Souvent, dans leur bouche, les objets s'animent. A Béatrix qui l'envoie au lit pour se débarrasser de lui, Crispin répond:

21 cf. *OyO*, v. 2603-2619.

Encor faut-il qu'on vive,
Et converser un peu quand des champs on arrive.
Lit ni draps d'aujourd'hui ne verront mon corps nu,
Que je n'aye causé comme un nouveau venu.
(*ES*, v. 745-748)

On retrouve aussi sur leurs lèvres des comparaisons terre-à-terre, qui dénotent leur bon sens populaire. Béatrix, par exemple, réclame du Comte et de Pèdre le silence de la manière suivante: „Trêve de compliments, notre ennemi commun/ Est tendre à s'éveiller autant qu'un homme à jeûn“ (*ES*, v. 791-792). Crispin, pour signifier que son maître a tué le frère de Léonore, dit à Béatrix „Il lui fit comme tu sais perdre le goût du pain“ (*ES*, v. 998).

Au sujet des adaptateurs, A. Cioranescu affirme:

Ces écrivains n'accaparent pas la comédie espagnole et n'épuisent pas son exploitation. Ils ne font qu'assurer son succès, et créer autour du théâtre espagnol non seulement une atmosphère de sympathie, mais aussi un esprit d'émulation. Ce programme, ils l'ont bien exécuté. Ils ont pu le faire, non pas parce qu'ils étaient les auteurs comiques les plus éminents et les plus applaudis, pendant l'interrègne qui va de Corneille à Molière: c'est plutôt parce qu'ils ont réalisé ce programme qu'ils ont été les plus applaudis. A défaut d'autres mérites, celui-ci n'est nullement à mépriser²².

En effet, ces comédies à l'espagnole se situent dans une période de tâtonnement. La critique qui les évalue en les comparant aux triomphes de Molière n'est pas objective. C'est dans leur contexte qu'il faut les replacer pour les apprécier à leur juste valeur: si elles ne sont encore qu'une transition vers les chefs-d'œuvre de Molière, elles représentent toutefois un progrès par rapport aux genres antérieurs, dans la mesure où on y découvre un effort de vérité et de sincérité.

22 Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, p. 280-281.

Zusammenfassung

Inmitten des XVII. Jahrhunderts kennt Frankreich einen starken Einfluß der spanischen „comedia“. Viele Autoren befriedigen den Geschmack des Pariser-Publikums, indem sie Stücke von Lope, Calderón, Rojas, Alarcón, Moreto, usw. als Vorlage verwenden. Deshalb erstaunt es uns nicht, daß sogar drei Dramatiker das selbe Werk wählen, um es dem Publikum in einer französischen Version vorzustellen. Es ist aber merkwürdig, daß sie es im selben Jahr – 1653 – tun. Es handelt sich um Paul Scarron, François Le Métel de Boisrobert und Thomas Corneille, die *Obligados y Ofendidos, y gorrón de Salamanca* von Francisco de Rojas Zorrilla den Forderungen des zeitgenössischen Theaters Frankreichs anpassen. Alle drei beachten die Grundzüge der spanischen Vorlage, – zwei beleidigte Beleidiger, einer je verliebt in die Schwester des anderen –, und trotz den wenigen Abweichungen in der Handlung, ist die Schlußfolgerung immer dieselbe, nämlich die Versöhnung der beiden Familien durch Doppelheirat. Sie setzen aber den Schwerpunkt verschieden: Scarron entwickelt den komischen Aspekt, Boisrobert wirkt romantisch verspielt und Th. Corneille unterstreicht das Ehrgefühl seiner Handelnden.