

LOPE DE VEGA ET SES ADAPTATIONS FRANÇAISES:
LE TRAITEMENT DRAMATIQUE ET LA RÉAPPROPRIATION
CULTURELLE DANS TROIS TRAGI-COMÉDIES DE ROTROU

CATHERINE DUMAS (Université de Lille-France)

CITA RECOMENDADA: Catherine Dumas, «Lope de Vega et ses adaptations françaises: le traitement dramatique et la réappropriation culturelle dans trois tragi-comédies de Rotrou», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 104-130.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.189>>

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2016

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2016

RÉSUMÉ

La perception de Lope de Vega en France au XVIII^e siècle est marquée par de profondes contradictions. Le dramaturge espagnol a souvent été déprécié par les théoriciens qui lui reprochaient sa méconnaissance de l'Antiquité et des règles, cependant des auteurs dramatiques ont réécrit certaines de ses œuvres pour la scène française. De ces auteurs, Rotrou est celui qui a imité le plus grand nombre de comedias, surtout sous forme de tragi-comédies, entre 1630 et 1640. À partir de trois tragi-comédies, cette étude met en lumière les techniques d'adaptation employées par Rotrou, tant au niveau de la structure que de la coloration culturelle de ces pièces. Nous nous interrogeons enfin sur le statut des adaptations du théâtre espagnol dans le répertoire français de l'époque

MOTS-CLÉS: *comedias*; tragi-comédies; adaptations; structures; particularités culturelles.

ABSTRACT

Lope de Vega's works in France during the seventeenth century were perceived in quite different ways. On the one hand, his *comedias* were depreciated by theorists who blamed his ignorance of ancient drama and its rules, while French playwrights were adapting some of these plays for their national stage. Among them, Rotrou was the one who imitated the greatest number of *comedias*, mainly in the form of tragicomedies, between 1630 and 1640. The study of three tragicomedies reveals Rotrou's methods for adapting the frame of the *comedias* by Lope as well as for changing their cultural hue. Finally, we explore the status of such adaptations from Spanish plays in the French repertoire at that time.

KEYWORDS: *comedias*; tragicomedies; adaptations; structures; cultural hues.

La réception de Lope de Vega par ses contemporains français du XVII^e siècle est marquée par les contradictions. D'une part, le renom du dramaturge espagnol a passé les Pyrénées, tandis que les recueils incluant ses *comedias* parviennent en France; le théâtre du Phénix est lu et apprécié notamment par quelques auteurs dramatiques qui, à partir de 1629, s'en inspirent et réécrivent certaines de ses pièces pour le public français.¹ Mais, d'autre part, Lope et le théâtre espagnol sont fréquemment critiqués par les partisans de l'esthétique régulière, qui prônent une dramaturgie fondée sur le respect des unités et des bienséances. Les principes énoncés par Lope dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* sont aux antipodes des options défendues par ces théoriciens, fervents admirateurs de l'Antiquité, attachés à redéfinir les normes de l'art dramatique à partir de *La Poétique* d'Aristote et de ses commentateurs Castelvetro, Scaliger ou Heinsius. Jean Chapelain par exemple reprochait au Phénix et à ses compatriotes leur méconnaissance du théâtre antique et leur ignorance des règles issues d'Aristote.² D'autres comme La Mesnardière supposaient que Lope avait délibérément renoncé à ces règles pour plaire à son public: «Lope de Vega Carpio [...] ne rend point d'autre raison de sa vicieuse pratique et de ses fautes volontaires, sinon qu'il a voulu plaire à la multitude ignorante presque en toutes ces comédies qu'elle n'aurait point estimées si elles avaient été parfaites et formées selon les règles» (La Mesnardière 1639:n.p.).

1. Outre Rotrou qui adapta des œuvres du Phénix tout au long de sa carrière dramatique, on peut citer notamment d'Ouville, avec sa tragi-comédie *Les Fourbes d'Arbiran*, imitée de *Los embustes de Celauro* (publ. 1638) et sa comédie *L'Absent chez soi* (publ. 1643), d'après *El ausente en el lugar*; Boisrobert, dont la comédie *La Folle Gageure ou les divertissements de la Comtesse de Pembroc* (publ. 1653) est une adaptation de *El mayor imposible*, et enfin P. Corneille, dont *La Suite du menteur* publiée en 1645 est une adaptation de *Amar sin saber a quién*. Beaucoup d'autres œuvres théâtrales ont pu être indirectement ou partiellement imitées d'œuvres de Lope de Vega. (Voir Losada Goya 1999:446-510.)

2. Les jugements directs de Chapelain sur Lope n'apparaissent que tardivement dans sa correspondance adressée à Carel de Sainte-Garde; ils se révèlent alors dépréciatifs et sans appel: «Ce n'est pas que ce Lope méritât beaucoup qu'on se souvînt de lui, et que, partageant l'ignorance avec ses compatriotes, si vous en exceptez la langue qu'il a bonne, il y aurait du profit pour le monde qu'il n'eût jamais rien écrit» (Chapelain, *Lettres*, II, 29 avril 1663, p. 302). Commentant *El arte nuevo*, Chapelain met en cause la «barbarie» de Lope et «celle de sa nation en matière de lettres» (Chapelain, *Lettres*, II, 3 nov. 1663, p. 334).

Le phénomène de l'imitation française des *comedias* écrites par Lope de Vega et d'autres dramaturges espagnols du siècle d'Or, après avoir été abordé de façon ponctuelle au cours des décennies passées, fait à présent l'objet de mises en perspective et d'études plus systématiques (Couderc 2012:9). C'est dans ce cadre que se situe la présente contribution. Les pièces issues de la *comedia nueva* sont largement tributaires de l'évolution des genres théâtraux: de 1630 à 1640, les adaptations françaises du répertoire espagnol donnent surtout lieu à des tragi-comédies; à partir de 1640 cependant, le genre tragi-comique, déprécié et combattu par les théoriciens qui le jugent trop irrégulier, disparaît progressivement de la scène française. C'est pourquoi, à partir de 1640 et jusque vers 1660 ou 1665, les *comedias* adaptées en France donnent lieu à des œuvres qui sont en grande majorité des comédies (Couderc 2007:329-337). L'on constate néanmoins qu'après 1640, précisément, les dramaturges français délaissent les œuvres du Phénix pour se tourner davantage vers celles de Calderón, Tirso ou Rojas Zorrilla. On peut dire ainsi que le moment où les œuvres de Lope de Vega sont adaptées en France coïncide surtout avec la décennie 1630-1640: les pièces françaises adaptées sont en majorité des tragi-comédies et sont alors principalement l'œuvre d'un dramaturge, Rotrou.

Premier adaptateur français de Lope avec *La Bague de l'oubli*, comédie représentée en 1629, d'après *La sortija del olvido* composée entre 1610 et 1615 (selon Morley et Bruerton 1968), Rotrou continue à se tourner vers le théâtre du Phénix à l'époque où les tragi-comédies connaissent un grand succès en France. Sur les trente-cinq pièces de Rotrou qui nous sont parvenues, on trouve une bonne demi-douzaine de pièces adaptées de *comedias* de Lope de Vega, puisées dans différents recueils.³ Rotrou, ayant perçu les rapports entre les *comedias* et la tragi-comédie, est le premier à avoir vu l'intérêt de transposer pour le théâtre français des intrigues ingénieusement conçues ayant déjà fait l'épreuve de la scène.

3. À savoir les trois tragi-comédies que nous étudions: *Les Occasions perdues* (d'après *La Ocasión perdida*, *Parte II*, 1610), *L'Heureuse Constance* d'après *Mirad a quién alabáis* (*Parte XVI*, 1621) et *El poder vencido y amor premiado* (*Parte X*, 1618), *Laure persécutée*, (d'après *Laura perseguida*, *Parte IV*, 1614) et une quatrième, *Don Bertrand de Cabrère* inspirée de *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* (*Parte XXIX*, 1634), dont l'attribution à Lope, aujourd'hui, n'est plus certaine; deux comédies, *La Bague de l'oubli* (d'après *La sortija del olvido*, *Parte XII*, 1619) et *Diane* (d'après *La villana de Getafe*, *Parte XIV*, 1620) et une tragédie, *Le Véritable Saint-Genest* (qui reprend partiellement *Lo fingido verdadero*, *Parte XVI*, 1621). Dans d'autres cas, le titre seul est emprunté: *La Belle Alphrède*, *Don Lope de Cardone*.

Nous avons choisi d'examiner trois tragi-comédies de Rotrou, apparentées par leurs thèmes et assez proches par leurs dates d'écriture, à savoir *Les Occasions perdues* et *L'Heureuse Constance* composées et jouées vers 1632⁴ et éditées en 1636, et *Laure persécutée*, jouée en 1637, publiée en 1639. Notre but est de regrouper ces trois pièces et de les confronter aux textes des *comedias* qui leur ont servi de modèles, afin de dégager dans celles-ci les thèmes et les ressorts dramatiques qui ont pu retenir l'attention de Rotrou et orienter ses choix d'adaptateur. Nous excluons la quatrième tragi-comédie, *Don Bernard de Cabrère*, en raison des problèmes d'attribution pesant aujourd'hui sur son modèle, *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, qui, bien que figurant dans la *Parte XXIX de comedias* de Lope de Vega, a pu être écrite par Mira de Amescua (Losada Goya 1999:314-315); en outre, la date plus tardive de cette pièce, éditée en 1647, et son thème central (l'ascension du favori d'un roi) la différencient des trois autres pièces. On s'intéressera ainsi aux critères qui ont pu amener Rotrou à retenir les intrigues qu'il a portées à la scène, ainsi qu'aux liens esthétiques entre *comedias* et tragi-comédies. Nous étudierons ensuite les techniques d'adaptation retenues par Rotrou au niveau de la composition dramatique, du nombre de personnages et de la gestion du temps et de l'espace, voire des mises en scène, puis la coloration culturelle de ces tragi-comédies (modifications des rôles, adoucissements des discours et des événements représentés). On s'interrogera enfin sur le statut des adaptations du théâtre espagnol dans le répertoire français de l'époque, en nous demandant dans quelle mesure nous sommes en droit ici d'évoquer une tentative de réappropriation culturelle.

CARACTÉRISTIQUES DES INTRIGUES

Genre théâtral hybride, comme son nom l'indique, dans lequel on peut voir un «compromis entre tragédie et comédie» (Baby 2001:8), la tragi-comédie française présente des points communs avec la *comedia nueva*, à laquelle elle n'est pourtant pas pleinement assimilable. À la différence des tragédies classiques qui seront ap-

4. Employé comme dramaturge à l'Hôtel de Bourgogne, Rotrou ne put d'abord publier aucune de ses pièces avant 1634. Les difficultés pour dater précisément les premières représentations des *Occasions perdues* et de *L'Heureuse Constance* ont été signalées dans les introductions de leur récente réédition (Rotrou, XI, rééd. 2014: Picciola pp. 9-10 et Dumas p. 175).

plaudies quelques années plus tard sur les scènes parisiennes, les tragi-comédies des années 1630-1640 se déroulent souvent dans plusieurs lieux, ce qui est facilité par l'usage des décors compartimentés;⁵ la durée des actions, théoriquement, ne connaît pas de limitations temporelles, et les épisodes représentés peuvent être séparés par des mois, voire des années, même si certains dramaturges tentent parfois de resserrer les intrigues dans le cadre des vingt-quatre heures dès le début des années 1630,⁶ et plus systématiquement après 1635. Les intrigues parsemées d'aventures romanesques s'organisent le plus souvent autour d'un couple d'amants jeunes et nobles, séparés par une série d'obstacles extérieurs — persécutions et pièges tendus par des rivaux, naufrages ou raptus —, parfois seulement par des hasards, des quiproquos, des confusions d'identité ou des feintes. Les actions jouent sur une accumulation de péripéties, au terme desquelles les jeunes gens, enfin réunis, peuvent s'épouser.⁷ Il est à noter que si Alexandre Hardy (1570?-1632), qui avait été dramaturge des Comédiens du Roi avant Rotrou, puisait les sujets de ses tragi-comédies dans la littérature narrative (romans grecs, nouvelles italiennes ou espagnoles), il en va de même pour les auteurs contemporains de Rotrou, tels que Pierre Du Ryer, Mairet ou Pichou, qui aux alentours de 1630 construisent leurs œuvres tragi-comiques sur les bases d'histoires d'aventures fictives (romans néo-latins, épisodes empruntés à *l'Astrée* ou au *Quichotte...*) (Mazouer 2006:445-452), ce qui tend à doter leurs intrigues d'une trame événementielle souvent riche en rebondissements et rend compte également du caractère romanesque des situations mises en scène.

C'est sans aucun doute le thème des amants persécutés et séparés qui a déterminé Rotrou à privilégier les pièces dont il s'est inspiré, cependant dans chacune des intrigues que nous évoquons, ce motif apparaît lié à celui du pouvoir. Les actions des trois pièces françaises, tout comme celles des *comedias* dont elles s'inspirent, reposent en effet sur une tension entre l'amour et un pouvoir d'origine poli-

5. L'agencement des scènes françaises prévoyait un espace central, figurant des lieux extérieurs, autour duquel s'ordonnaient cinq «chambres», deux de chaque côté et une au fond du théâtre, masquées par des rideaux pouvant s'ouvrir à l'occasion; ces compartiments étaient aménagés et décorés pour figurer des intérieurs, sur le seuil desquels se jouaient certaines scènes.

6. Par exemple Pierre Corneille dans *Clitandre*, Du Ryer avec *Alcimédon*, Mairet dans *Virginie* (pièces jouées respectivement en 1631, 1632 et 1633).

7. En s'appuyant sur un texte théorique tel que la célèbre préface de *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre par François Ogier (1628), l'esthétique propre au genre tragi-comique peut être caractérisée «par la recherche de l'émotion, le mépris des règles et un dénouement heureux» (Mazouer 2006:443).

tique, parfois tyrannique, qui tente de régenter ou de s'appropriier l'amour. Les trois *comedias* peuvent être classées comme des *comedias palatinas*, caractérisées par leur personnel dramatique de haut rang, et leur situation géographique et parfois temporelle éloignée (Arellano 1995:139). Les personnages puissants de ces pièces y jouent des rôles déterminants et un bon nombre d'épisodes ont lieu dans un palais ou à proximité.

Laure persécutée est une adaptation de *Laura perseguida*, pièce dans laquelle le prince Oranteo, qui aime Laura, une jeune fille de petite noblesse, voit son amour contrarié et combattu par le roi son père, qui veut le marier à une Infante, ainsi que par les manœuvres d'un rival; bien que temporairement détourné de son amour pour Laura, Oranteo finit par épouser celle-ci. Chez Rotrou, l'union tant souhaitée sera facilitée par la découverte imprévue de la naissance princière de Laure.

L'Heureuse Constance est construite à partir des actions de deux *comedias* de Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis* et *El poder vencido y amor premiado*. Le motif commun à ces pièces, qui a permis leur rapprochement, est la figure d'un jeune roi, ou d'un jeune homme puissant, dont la conduite amoureuse impulsive, égoïste et injuste, pèse sur les actions. À *Mirad a quién alabáis*, Rotrou emprunte l'épisode dans lequel le roi tombé subitement amoureux renvoie dans ses États sans même l'avoir vue sa fiancée officielle (une duchesse chez Lope qui dans la pièce de Rotrou a le statut de reine), qui faisait route vers son royaume; celle-ci reçoit avec colère l'affront qui lui est fait. En outre, comme dans *El poder vencido y amor premiado*, la femme dont le roi est amoureux est la fiancée de son frère, mais celle-ci préfère le cadet à l'aîné. Comme le prince Roberto dans *El poder...*, le jeune monarque de *L'Heureuse Constance* cherche à briser le couple et éloigne son frère en l'envoyant se marier au loin avec la femme que lui-même aurait dû épouser: Alcandre, frère du roi chez Rotrou, est donc envoyé auprès de la reine délaissée. Mais une ruse concertée de ce personnage et de son valet qui échangent leurs vêtements et se font passer l'un pour l'autre aux yeux de la jeune femme que la grossièreté de son prétendu fiancé horrifie, met ce projet en échec, tandis que par ailleurs les tentatives du roi pour séduire la fiancée de son frère restent vaines; celle-ci résiste à ses avances. Enfin, la reine, outrée des mépris dont elle est l'objet, utilisant la même ruse que la duchesse dans *Mirad a quién alabáis*, finit par venir au palais du jeune roi sous un déguisement de pèlerine, découvrant ainsi sa beauté aux yeux du souverain qui en est ébloui. Cependant, contrairement à ce qui se passe dans la pièce de Lope, où la

duchesse se venge en accordant sa main à l'Ambassadeur César de Avalos, la reine de *L'Heureuse Constance* pardonne au roi qui devient son époux, permettant du même coup à Alcandre de s'unir à sa fiancée. Ainsi, l'intrigue reconstruite par Rotrou dans *L'Heureuse Constance* marque le triomphe d'un amour longtemps contrarié; le dénouement montre, comme celui de *Laure persécutée*, la fidélité récompensée des deux jeunes amants, demeurés constants malgré leurs épreuves.

La tragi-comédie *Les Occasions perdues*, inspirée de *La ocasión perdida* semble faire exception à la règle de la fin heureuse, dans la mesure où les mariages conclus au terme de l'action ne répondent pas totalement aux amours manifestés par les protagonistes au long de l'action. Mais cet aboutissement semble lié au fait que dans ces pièces l'amante elle-même est princesse ou reine et réunit les caractéristiques du pouvoir parfois capricieux. Étant d'un rang supérieur à celui de son soupirant (Don Juan chez Lope, Clorimand dans la pièce de Rotrou), elle se fait courtiser la nuit en empruntant l'identité de sa suivante, et, ce faisant, brouille l'intrigue; au terme de ces feintes, de nouveaux couples sont formés, dans une plus grande conformité aux rangs sociaux, ce qui semble une réponse ironique aux savants stratagèmes de l'amante.

Dans tous les cas, les jeux de l'amour et de la tyrannie, la souplesse d'une action censée durer parfois plusieurs semaines et répartie entre divers lieux, les rebondissements, les faux semblants, feintes ou déguisements multiples, de même que le mélange des tons accusent la dimension résolument «baroque» des *comedias* et des tragi-comédies qui en sont issues.

LES STRATÉGIES D'ADAPTATION

Les stratégies d'adaptation utilisées par Rotrou sont comparables dans ces trois pièces, en ce qui concerne le traitement des structures, le nombre, les noms et les catégories sociales des personnages, la gestion de l'espace et de la temporalité. Comme nous le verrons, ces modifications structurelles auxquelles se livra Rotrou revêtent une dimension culturelle, puisque le choix des éléments voués à l'élimination, ou à la conservation voire à l'amplification, se fait en fonction du public et des conditions de représentation.

Structure

La réduction formelle s'impose au dramaturge qui resserre en moins de 2000 alexandrins l'action de *comedias* d'environ 3000 vers (généralement bien plus brefs). Dans *Laure persécutée* et *Les Occasions perdues*, la répartition primitive en trois journées a guidé le redécoupage en cinq actes.

La matière dramatique d'une journée est reprise en un ou deux actes selon les cas. Les actes I et II des *Occasions perdues* et de *Laure persécutée* reprennent l'action de la première journée, les actes III et IV ceux de la seconde journée de leurs modèles respectifs. L'acte V des *Occasions perdues* regroupe, en les concentrant, les événements de la troisième journée de *La ocasión perdida*. L'acte final de *Laure persécutée*, en revanche, s'écarte de la troisième journée de *Laura perseguida*.

Cette reprise de l'architecture des *comedias* permet parfois une identité d'effets: ainsi, les actes centraux des tragi-comédies françaises s'achèvent sur des «points d'orgue» comparables à ceux qui clôturent la première ou la seconde journées des *comedias*. La colère de la reine (*Les Occasions perdues*, fin de l'acte IV) rappelle la fin de la seconde journée des *comedias* correspondantes, les menaces du roi (*Laure persécutée*, fin de l'acte II), celles de la première journée de *Laura perseguida*. Dans ces deux œuvres, on constate par ailleurs des regroupements d'épisodes, visant à concentrer l'action.

Le cas de *L'Heureuse Constance* est plus complexe, puisqu'il existe deux textes-sources dont Rotrou s'inspire en cimentant entre eux les épisodes autour d'un axe, la constance des amants séparés. Le dramaturge français écarte aussi, de ce fait, de nombreux éléments de chacune des intrigues primitives. Au reste, les deux modèles ne sont pas traités de façon analogue. Si Rotrou reproduit d'assez près des scènes de *Mirad a quién alabáis*, en revanche ses emprunts à *El poder vencido y amor premiado* sont d'ordre thématique (stratagèmes, situations).

Nombre, noms et catégories sociales des personnages

Le même souci d'économie et de concentration paraît au niveau du personnel dramatique. On sait que la troupe des Comédiens du Roi, dans les années 1632-1633, comprenait douze acteurs et actrices; cet effectif devait connaître de légères variations au cours des années suivantes (*Mémoire de Mahelot*, rééd. Pasquier 2005:52-

54). Dans tous les cas, Rotrou limite le nombre des rôles en supprimant les intervenants épisodiques. Il exclut ainsi, par exemple, les paysans survenant dans le verger à la fin de *La ocasión perdida* ou ceux qui apparaissent dans *El poder vencido*. La réduction du personnel dramatique qui répond à des impératifs matériels —composition des troupes en France— ainsi qu'à un souci dramaturgique de concentration, peut être aussi liée aux bienséances. Ainsi, dans *Laure persécutée*, Rotrou supprime les enfants illégitimes du prince et de Laura. Ces personnages muets ont dans la *comedia* une dimension pathétique que Lope, fidèle au «mélange des tons» prôné dans son *Arte nuevo*, compense par l'introduction d'un précepteur improvisé, Belardo, un paysan ridicule également absent de la tragi-comédie.⁸

Les concordances anthroponymiques entre les listes des personnages des *comedias* et de leurs adaptations sont fluctuantes. Lope de Vega, fidèle à la tradition espagnole, mêle des noms courants et des noms codifiés. Rotrou suit les usages de la scène française: les hommes portent souvent des noms conventionnels à consonance antique (Alcandre, Clorimand), les femmes des noms plus réalistes. Les listes de *L'Heureuse Constance* et des *Occasions perdues* ne doivent rien (ou presque) à celle de leurs modèles. On remarque par exemple que dans *L'Heureuse Constance*, le nom de César, l'ambassadeur de *Mirad a quién alabáis*, qui loue avec éloquence la beauté de la reine,⁹ est significativement remplacé par celui de Pâris, le personnage mythologique auquel incombe le rôle de juger la beauté. En revanche, la plupart des noms des personnages de *Laure persécutée* sont traduits; les héros se nomment Laure et Orantée. Même le prénom Lydie rappelle vaguement Leonarda.

La comparaison des listes de personnages montre aussi quelques cas de changements de statuts. Certains sont sans importance. Que la princesse de *La ocasión perdida* soit promue reine de Naples dans *Les Occasions perdues*, que la duchesse de Parme de *Mirad a quién alabáis* devienne la reine de Dalmatie dans *L'Heureuse Constance*, ne change rien à leurs prérogatives. Deux changements de catégorie affectant des personnages de *Laure persécutée* tirent davantage à conséquence. Octavio, secrétaire d'Oranteo chez Lope de Vega, devient Octave, «gentilhomme

8. Belardo, qui salue Oranteo par les mots de *Vuestra pestilencia* au lieu de *Vuestra Excelencia*, incarne le rustique grotesque, ignorant et grossier, dont la caractéristique majeure est la confusion verbale. (Voir J. M. Díez Borque 1976:137.)

9. Le titre *Mirad a quién alabáis* renvoie aux descriptions élogieuses et enthousiastes de la duchesse fiancée au roi faites par César de Avalos, l'Ambassadeur de ce dernier.

d'Orantée». Sans doute la fonction de «secrétaire», en usage dans diverses *comedias*, comme *El perro del hortelano*, n'était-elle pas représentée au théâtre français. Le texte de Rotrou souligne la condition inférieure du personnage: «Mais puisque vous savez que je dépends d'un Maître, / Accordez donc les noms de valet, et de traître» dit Octave (*Laure persécutée*, III, 7). Lydie, la complice d'Octave, est encore plus nettement rabaissée par rapport à Leonarda, amie de Laura, citée comme une femme noble ou *dama* dans la *comedia*. Lydie n'est qu'une «demoiselle de Laure». Rotrou a peut-être voulu satisfaire à la vraisemblance: une suivante partageant la maison (III, 1) et l'existence de sa maîtresse peut d'autant plus facilement jouer le rôle de sa maîtresse. Sur le plan de la cohérence psychologique, Lydie, généreuse mais bornée, flattée par Octave alors qu'elle hésite (*Laure persécutée*, III, 3), est aussi plus crédible que Leonarda, plus ambiguë, que son amant Octavio houspille en la circonstance.¹⁰ Mais le dramaturge français semble surtout avoir voulu isoler plus radicalement le couple noble, composé par Laure et Orantée, du couple des intrigants, relégués sans appel dans la classe des subalternes. Autrement dit, Rotrou accuse les écarts, en marquant les cloisonnements sociaux davantage dans *Laure persécutée* que dans *Laura perseguida*.

Gestion de l'espace

Pour ce qui regarde l'espace dramatique où se déroulent les actions, les pièces de Rotrou se situent principalement, comme leurs modèles, dans le cadre de cours de convention. Dans *Les Occasions perdues*, les cours de Sicile et de Naples remplacent les cours de Hongrie et de Bretagne où se joue l'action de *La ocasión perdida*. L'intrigue de *Laure persécutée* se situe à la cour de Hongrie, celle de *L'Heureuse Constance* en Hongrie et en Dalmatie. Aucune couleur locale n'est attachée à ces pays, qui se réduisent à des noms géographiques.

Pour les espaces scéniques, la mise en scène des pièces françaises au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne faisait usage à l'époque de décors à compartiments permettant de représenter divers lieux. Le *Mémoire de Mahelot*, document établi par les «décorateurs» du théâtre, décrit, par deux notices assorties de croquis, les scénogra-

10. «Octavio —¿Tan falta naciste / de ingenio, de industria y arte, / que no sabrás transformarte / en quien tanto hablaste y viste?» (*Laura perseguida*, II, p. 11r).

phies de *L'Heureuse Constance* et des *Occasions perdues* (*Mémoire de Mahelot*, 1630?-1680), rééd. Pasquier 2005:226-227 et 296-297). On est loin du «décor verbal» allusif qui caractérise les *comedias*.

Dans celles des pièces qui suivent d'assez près leurs modèles, Rotrou opte pour une unité de lieu étendue englobant le palais, parfois une rue voisine où vit la femme aimée (*Laure persécutée*, III-IV), voire une campagne ou un jardin aux environs (*Les Occasions perdues*, I). Il proscriit l'éparpillement spatial observable dans les *comedias* en supprimant des lieux périphériques, comme le château de l'héroïne de *Laura perseguida*, ou très éloignés, comme la cour dont sont originaires le héros de *La ocasión perdida* et son roi. En retranchant ces lieux, Rotrou souscrit à des exigences de resserrement qui commençaient à se mettre en place en France durant les années 1630, même si l'on devait conserver quelques années encore l'usage des décors compartimentés pour représenter des lieux proches.¹¹

En revanche, l'action de *L'Heureuse Constance* se répartit entre des espaces fort distincts, situés en des pays différents. Rotrou, se conformant aux deux *comedias* de Lope qu'il imite, joue sur les va-et-vient entre deux pôles de pouvoir et d'intérêt: l'espace où se trouve le personnage puissant (la Cour dans *Mirad a quién alabáis*, le village où réside le prince dans *El poder vencido*); et le lieu où règne la fiancée officielle qu'il rejette, à savoir Milan d'où vient et où retourne la duchesse dans *Mirad a quién alabáis*, le duché de Belflor dans *El poder vencido*). Cette dualité, l'opposition apparemment irréductible entre les deux pôles, le lieu d'un pouvoir masculin, autoritaire et capricieux, et le lieu d'un pouvoir féminin bafoué, est dépassée au terme des *comedias*, puisque la fiancée indésirable finit par rejoindre l'espace que lui interdisait son promis. Rotrou reprend les mêmes principes. La notice du *Mémoire de Mahelot* consacrée à cette pièce, fait référence à deux palais, situés de part et d'autre de la scène, la cour de Hongrie, territoire du roi, et la Dalmatie, où réside la reine, ainsi qu'à des espaces intermédiaires, le «village» de l'acte I, figuré par une maisonnette, et le «paysage en bois» censés représenter la distance (spatiale mais aussi psychologique et sentimentale) qui sépare les deux États. L'intrigue de *L'Heureuse Constance* se partage donc entre deux zones d'influence politique, concrétisées sur scène par des palais. On remarque néanmoins que les fi-

11. L'unité de lieu au théâtre, quel que soit le genre de la pièce, était d'abord entendue comme unité de lieu au sens large (action située dans une ville ou dans une région); même après 1640, on trouve encore des tragédies échappant au principe du lieu unique (Scherer 1950:184-188).

gures du pouvoir, maîtres de ces espaces, le roi de Hongrie comme la reine de Dalmatie, collectionnent les revers amoureux et ont peu de prise sur l'amour, tandis qu'Alcandre et Rosélie, les amants persécutés, qui à l'inverse ne disposent d'aucun pouvoir, d'aucun palais ou lieu qui leur revienne en propre, —n'en ont pas moins le statut d'amoureux exemplaires—.

Gestion du temps

La gestion du temps reflète l'évolution de la dramaturgie française. L'exigence de concentration temporelle ne concerne ni *L'Heureuse Constance* ni *Les Occasions perdues*, dont les actions s'échelonnent sur quelques jours ou quelques semaines, permettant une maturation des sentiments des personnages. Des parenthèses temporelles sont censées se situer dans les entractes. Le spectateur apprend que les rendez-vous nocturnes accordés au héros des *Occasions perdues* se répètent (III, 1-3).¹² Dans *L'Heureuse Constance* dont les personnages se déplacent beaucoup, la reine mentionne que dix jours se sont écoulés depuis qu'elle a quitté la Hongrie pour revenir en Dalmatie (III, 2, v. 653-656). Le fait que l'action soit liée aux déplacements de la reine, de Pâris ou d'Alcandre entre la Dalmatie et la Hongrie, laisse supposer que l'intrigue s'échelonne nécessairement sur une durée de plusieurs semaines, voire de quelques mois.

Dans *Laure persécutée*, en revanche, Rotrou adopte l'unité de jour (la règle des vingt-quatre heures), non obligatoire en 1637 mais regardée comme de plus en plus prestigieuse par les auteurs dramatiques de l'époque (Scherer 1950:120-124 et 427-428). Le dramaturge reprend le canevas événementiel fourni par Lope de Vega en l'amputant d'un tiers. Il ne retient presque rien des péripéties qui jalonnent la troisième journée de la *comedia*, censée se dérouler un an après les précédentes. L'application de la règle des vingt-quatre heures va de pair avec la simplification de l'intrigue.

La pluralité des lieux et des péripéties, la mobilité des personnages, la construction qui attache en outre une large place au foisonnement des déguisements et des feintes, sont des composantes qui contribuent à ancrer les trois pièces de Rotrou au sein de l'esthétique de la diversité caractéristique du baroque. En

12. Voir les propos tenus par la reine (III, 1), Clorimand, Cléonte, Lysis (III, 2) et Adraste (III, 3).

revanche, la tendance à la concentration temporelle dans *Laure persécutée*, ainsi que le choix d'une intrigue resserrée (les deux figures d'opposition, le père et le rival, s'unissent contre l'amour qu'Orantée porte à Laure) annoncent une tendance à la régularisation concernant cette pièce.

Nous nous attacherons à présent à la coloration culturelle (traitements des types de personnages, adoucissements apportés aux discours et aux intrigues) dans les adaptations faites par Rotrou, qui supprime ou modifie parfois des éléments des œuvres théâtrales de Lope de Vega. Le concept de «bienséance» oriente certains de ces choix.

En ce qui concerne la gestion des rôles et le traitement des personnages, Rotrou conserve dans la plupart des cas les caractéristiques fournies par Lope de Vega, mais remodèle certains types, tel celui du *gracioso*.

Les amants

Rotrou reprend aux *comedias* de Lope les principales caractéristiques des couples d'amants: ceux-ci sont toujours jeunes, beaux et vertueux, et d'une fidélité exemplaire. Les jeunes hommes sont «généreux» et passionnés. Selon les codes socio-esthétiques en vigueur dans le théâtre de l'époque, les qualités physiques des jeunes femmes sont à l'image de leur noblesse morale et sociale. Cette beauté opère secrètement aussi comme le signe de leur esprit, voire de leur rang, même si cette dimension échappe de prime abord à leurs partenaires dramatiques. Une femme belle et constante est nécessairement noble. Dans *L'Heureuse Constance*, le déguisement humble adopté à l'acte V par la reine laisse transparaître sa beauté, qui impressionne ceux qui les voient. Le dénouement de *Laure persécutée* (V, 9), tel qu'il est réécrit par Rotrou, met en avant l'équivalence entre beauté, vertu et noblesse. Tandis que dans la *comedia*, ce sont paradoxalement les enfants d'Oranteo et de Laura qui, présentés au roi leur aïeul, «légitiment» leur mère, chez Rotrou, la fin heureuse provient d'une levée du «masque» que Laure a porté à l'insu de tous et sans le savoir elle-même lorsque son prétendu père et tuteur révèle sa noble naissance. Loin d'être un détail accessoire, la noblesse de Laure peut être lue comme constitutive du personnage et le motif de la mésalliance est rétroactivement perçu comme un effet de trompe-l'œil. Ce choix découle de la logique interne et révèle les soubassements idéologiques de la pièce, qui semble finalement lier les rares mérites de l'héroïne à son statut princier.

Chez Rotrou comme chez Lope, les couples d'amants peuvent être temporairement victimes des stratagèmes et des feintes que d'autres personnages montent, à leur insu, pour les séparer, mais l'illusion est temporaire, et ils savent résister aux impostures et aux manœuvres, ainsi qu'aux persécutions tyranniques. Si eux-mêmes ont recours à la feinte, ils le font la plupart du temps de manière défensive, pour répondre aux pièges et aux abus de pouvoir (*L'Heureuse Constance*, IV, 4), ou encore pour que leur amour puisse être reconnu et triompher (*Laure persécutée*, V, 8). La fidélité est récompensée. Clorimand, l'amant frustré et dupé des *Occasions perdues*, victime des simulations de la reine, reçoit, comme Don Juan chez Lope, une compensation puisqu'il peut épouser la sœur du roi dont il était épris auparavant.

Les rois

Les rois mis en scène dans les tragi-comédies de Rotrou comme dans les *comedias palatinas* de Lope adoptent la conduite typique des monarques capricieux, dont Hélène Baby souligne la «dépolitisation»: «[l]es résolutions du caprice relèvent bien plus du romanesque que du politique» (Baby 2001:201). Ces personnages usent de leur pouvoir comme d'un moyen efficace pour parvenir à leurs fins, et en cas de nécessité usent de tromperies. Le roi, père d'Orantée dans *Laure persécutée*, a certes le souci de préserver sa dynastie de ce qu'il croit être une mésalliance, cependant son recours à la ruse pour tromper son fils nuit à la dignité royale. Le roi de Sicile dans les *Occasions perdues* se laisse influencer par ses pires conseillers et se montre trompeur au début de l'action. Le jeune roi amoureux de *L'Heureuse Constance* n'incarne pas non plus les valeurs de noblesse morale. Les jugements qu'il porte sur lui-même le définissent comme un être accoutumé à recevoir tout ce qu'il peut désirer (I, 1, vv. 10-11). Son autoritarisme se manifeste dans ses ordres hâtifs et sans justification, dans son attitude cassante envers Pâris (II, 2) ou Alcandre (III, 3). À partir de l'acte III, meurtri dans son orgueil par les refus que lui oppose Rosélie, il a recours à des subterfuges déloyaux.

Les graciosos

S'il respecte les traits définitoires des rôles d'amants et de puissants, Rotrou modifie en revanche la teneur des propos prêtés aux types sociaux les plus bas. L'on assiste à

l'instauration d'un nouveau code de bouffonnerie chez les valets comiques. Une telle évolution avait été amorcée par Rotrou lui-même dans *La Bague de l'oubli*, où Fabrice, le bouffon du roi, est une réplique simplifiée du Lirano de *La sortija del olvido*, et davantage ancrée dans la bassesse sociale et morale que son modèle (voir Dumas 2004:127-146). Certes, les valets comiques héritent des caractéristiques majeures des *graciosos* de Lope: ce sont des serviteurs fidèles mais sans bravoure, amateurs d'amour charnel, de vin et d'argent. En revanche, Rotrou retranche souvent les allusions érudites et insolites, les jeux de mots parsemant les discours des *graciosos*.¹³

Dans *L'Heureuse Constance*, Rotrou simplifie le rôle du valet Ogier par rapport à celui de son prédécesseur Colín, personnage actif d'*El poder vencido*. Dans les deux cas, un personnage laid, socialement et moralement bas, revêt le costume de son maître et usurpe son identité, avec l'accord de celui-ci, à dessein de faire échouer son mariage avec une jeune femme de haut rang: il s'agit de mettre à mal un projet d'union ordonné par un frère tyrannique et puissant. Bien sûr, la jeune femme victime de la supercherie se récrie sur l'aspect, les manières et le manque d'esprit de son prétendu fiancé, ce qui prouve s'il en est besoin qu'un vêtement princier revêtu de façon illégitime ne remplace pas la naissance. Toute tentative d'élévation sociale (même fictive) des subalternes à cette époque est stigmatisée; le valet jouant le rôle de son maître se montre goinfre et grossier, et prête à rire. Cependant, des nuances s'imposent: Ogier, le serviteur d'Alcandre, propulsé au premier rang, reste lui-même. Ses manières grossières, en décalage avec son rang supposé, l'obsession de la nourriture qu'il manifeste à tout propos, et qui choquent la reine, lui sont pour ainsi dire naturels. En outre Ogier se fait des illusions sur ses chances de séduire la belle souveraine. De son côté, Colín, son prédécesseur espagnol, a bien conscience du rôle qu'il joue, dont l'a chargé son maître, ainsi qu'il le déclare alors que la supercherie se découvre au terme de l'action:

me hizo tomar su forma,
y en forma de mentecato
ser tan enfadoso a Estela... (*El poder...*, III, p. 298v)

13. Le gauchissement des *graciosos* transformés en valets comiques à la française et leur infléchissement vers la simplicité grossière se confirmera après 1640 dans les comédies des contemporains de Rotrou, d'Ouville, Boisrobert, ou encore Pierre Corneille. (Voir Dumas 2004.)

Hors de leur intérêt pour la bonne chère, les deux valets ne tiennent pas toujours les mêmes types de discours. Les compliments grandiloquents adressés par Ogier à la reine sont des parodies de la rhétorique galante. Colín a un parler plus pittoresque et imagé, conte des histoires et se livre à des jeux de mots.

Rotrou restreint le rôle de Lysis, le valet bouffon dans *Les Occasions perdues* en omettant son aspect le plus conventionnellement terre à terre: il n'imité pas le passage de la *comedia* où Hernandillo se plaint de la faim auprès de son maître, et déplore une situation matérielle que la tragi-comédie n'évoque pas car elle est étrangère à ces codes. Les premières bouffonneries du serviteur sont écourtées, ainsi que la longue discussion entre maître et valet sur l'amour: les remontrances du valet qui reproche à son supérieur sa passion docile et aveugle pour une femme perpétuellement voilée sont ramenées à quatre vers chez Rotrou. Il ramène l'humour du personnage à des fanfaronnades qui l'apparente aux types du *miles gloriosus* ou du capitaine de la comédie italienne, que dément par ailleurs son attitude anti-héroïque. Les premiers mots prêtés à Lysis ont des résonances militaires, tandis que Cléonte, qui l'a arrêté, le traite par ironie de «généreux».

Mais c'est surtout la fonction d'intermédiaire dévolue par tradition au *gracioso* qui se trouve amputée dans cette pièce. Significativement, *Les Occasions perdues* ne reproduisent pas les épisodes de *La ocasión perdida* où des contacts s'opèrent entre des personnages appartenant aux deux extrémités de l'échelle sociale. Rotrou a supprimé le passage dans lequel Hernandillo, répondant à Doriclea, dame de la cour, décrit la pénurie dans laquelle se trouve Don Juan¹⁴ —après quoi la princesse et Doriclea lui remettent des bijoux, afin de secourir son maître de façon anonyme et élégante—. Il n'a pas retenu non plus la séquence durant laquelle Hernandillo est arrêté et conduit devant la princesse Rosaura, qui après l'avoir interrogé sur la situation matrimoniale de son maître, lui confie qu'elle aime et souhaite épouser Don Juan. Hernandillo révèle trop tard à Don Juan les intentions de la princesse. Manifestement, le valet comique campé par Rotrou dispose d'une moindre capacité à se faufiler dans les hautes sphères. De même, il est moins familier avec son maître, auprès de qui sa tâche de conseiller est plus réduite.¹⁵ En ce

14. «Muy buena vida traemos. / Como historia de pastores / que en todo un libro, jamas / duermen, ni comen, ni ay mas, / que hablar de celos y amores» (*La ocasión perdida*, I, f.45v).

15. L'aptitude du *gracioso* à s'immiscer auprès des Grands, sa familiarité, étaient jugés invraisemblables, en Espagne même, par des contemporains de Lope. Le théoricien Pellicer de Tovar en-

cas précis, les réajustements opérés par Rotrou dans sa reconstruction du serviteur comique semblent répondre aux impératifs d'un code de bienséances sociales, qui tend à s'imposer progressivement sur les scènes françaises.

Quant à l'impératif de décence, il varie d'une pièce à l'autre. Dans *L'Heureuse Constance*, la grossièreté est le fait du valet Ogier, mais le roi lui-même est parfois rude dans son langage – à bout de ressources, il traite Rosélie d'«âme de souche» (V, 2, v. 1449)—. Dans *Les Occasions perdues*, Rotrou n'a pas retenu les propos osés de certains personnages de *La ocasión perdida*, tels ceux d'Hernandillo à son maître:

Está loca
esta mujer que con toca
te habla; mas pienso yo
que quiere que la destoques;
tú eres un lindo cobarde. (*La ocasión perdida*, f. 48v)

ou comme la question impertinente que Doriclea pose à la princesse concernant ses futurs rapports avec Don Juan: «¿Gozarasle?» (f. 44r). Mais cela n'empêche pas les deux femmes de se montrer aussi libres et entreprenantes que leurs homologues de la *comedia*.¹⁶ Les personnages de la pièce française s'accordent des rendez-vous amoureux, aussi facilement que dans *La ocasión perdida*, de sorte que Clorimand, amant potentiel et évincé de la reine et de sa dame d'honneur Isabelle s'écrie:

Dieux! quand finirez-vous ce dédale d'erreurs? [...]

Hélas! Quel Jupiter baise mon Alcumène? (*Les Occasions perdues*, V, 6, vv. 1683 et 1685)

visageait cette proximité entre le serviteur et les nobles comme un manquement au *decoro*, c'est-à-dire aux bienséances et à l'éthique sociale et souhaitait une évolution du théâtre espagnol en ce domaine: «El precepto diez y nueve es [...] procurar de excusar aquella familiar llaneza, que vemos cada día entre el señor y el criado, fiándole los más importantes secretos. Porque si el héroe es gran señor ¿por qué ha de ser cómplice en todos sus misterios un lacayo? El medio que se podría dar es introducirle con oficio más honroso pero pintándole siempre alegre, jovial y festivo, supuesto que ya hoy está la fianza tan válida en personas de mucho porte» (Pellicer de Tovar, 1635, dans Sánchez Escribano et Porqueras Mayo 1965:226).

16. Dès 1615, Suárez de Figueroa déplore l'indécence de la conduite prêtées aux reines dans le théâtre espagnol de son époque: «se pierde el respeto a los principes y el decoro a las reinas [...] libres y en nada continentes, con notable escandalo de virtuosos oídos» (Suárez de Figueroa, 1615, dans Sánchez Escribano et Porqueras Mayo 1965:147).

L'observation de la décence paraît donc logiquement liée à la date d'écriture des pièces: l'héroïne de *Laure persécutée*, que Rotrou assagit en lui retirant son statut de mère des enfants naturels de son amant princier, est plus conforme à l'image d'une princesse vertueuse que la reine des *Occasions perdues*. Il s'en faut de beaucoup, cependant, que l'on puisse regarder *Laure persécutée* comme une pièce totalement bienséante: à l'acte II, Laure déguisée fait au roi le récit d'un déshonneur fictif, éveillant l'amour de ce dernier, qui exprime son désir sans ambages, tandis que le comte tient des propos grivois:

Quelque difficulté, qu'à l'abord elle fasse,
La brèche déjà faite, assure de la place. (II, 6, vv. 718-719)

Quant à la violence latente ou déclarée qui imprègne l'action des *comedias*, elle fait parfois l'objet d'atténuations dans les pièces françaises. *L'incipit* des *Occasions perdues* est à cet égard révélateur. Tandis que *La ocasión perdida* débute abruptement avec une chute de cheval de la princesse Rosaura, qui s'évanouit, le désarroi de sa suite, le récit d'un de ses compagnons de chasse qui conte comment il a tué le cheval emballé, *Les Occasions perdues* présentent le tableau plus apaisé de la reine Hélène qui souhaite se reposer dans un cadre agréable au cours de la chasse. Dans les deux pièces, le repos de l'héroïne est troublé par la venue fortuite d'un jeune étranger, que ses compagnons de voyage tentent d'assassiner. Rosaura, promptement remise de sa chute, se lève en brandissant un épieu pour secourir la victime. Elle invective les assaillants, puis appelle son escorte, qui achève de les mettre en fuite, après quoi elle fait remarquer sa seule intervention aurait suffi. La version française, plus sobre, montre une reine aussi déterminée mais moins guerrière, qui recourt à ses hommes après avoir apostrophé les agresseurs. Rotrou a limité les péripéties, semble-t-il, pour mieux mettre en valeur la rencontre entre les héros. En même temps il adoucit le personnage féminin, associé dans la *comedia* à des figures mythologiques (Diane, Mars et Vénus).

Malgré ces atténuations, le texte riche en surprises des *Occasions perdues* recèle pourtant autant de périls, de menaces et d'agressions que celui de *La ocasión perdida*. Rotrou conserve les arrêts de mort prononcés par la reine contre son conseiller qui s'enfuit (IV, 6) et contre le roi, devenu par erreur son amant (V, 9). Quand Clorimand est en colère contre son valet Lysis (III, 3), une didascalie si-

gnale: «*il le veut tuer; Lysis s'enfuit*».¹⁷ L'action des *Occasions perdues* s'accomplit ainsi sous le signe de l'emportement et de l'excès.

Dans *Laure persécutée*, tout en maintenant les menaces de violence dirigées contre l'héroïne par le roi (I) puis par la jalousie d'Orantée (III), Rotrou atténue la dureté de certains propos: le roi de la tragi-comédie n'énonce pas comme son homologue de la *comedia* le souhait que Laure soit brûlée vive, et le prince conjure la tentation du parricide en la reléguant dans le passé, là où dans la *comedia* Oranteo craint que son égarement ne le pousse à empoisonner son père,¹⁸ tandis que d'autres adoucissements sont apportés aux impulsions meurtrières du roi ou aux gestes destructeurs récurrents du prince, qui dans la *comedia* pèsent sur Laura. Les remaniements survenant au terme de l'intrigue sont également significatifs: à l'acte V de *Laure persécutée*, l'héroïne entend neutraliser sa rivale par la persuasion, alors que chez Lope le face à face de Laura et de l'Infante est bref, muet et teinté de violence latente: Laura qui veut se tuer devant Oranteo s'avance vers lui et sa fiancée, une dague à la main; accusée d'avoir voulu assassiner l'Infante, elle échappe de peu à la mort.

À la fin de *Laure persécutée* comme au début des *Occasions perdues*, Rotrou opte donc pour une limitation des péripéties. L'intrigue de *Laure persécutée*, comparée à celle de *Laura perseguida*, présente une texture plus dense, un rythme moins heurté, un moindre degré de violence et un plus ample degré de «décence», l'ensemble de ces éléments concourant à un recentrage d'intérêt sur le couple des amants séparés.

L'EFFACEMENT PARTIEL DES SOURCES

Un dernier point à considérer est le fait que ces œuvres ne portent pas, ou fort peu, l'empreinte visible de leur culture d'origine. Ce phénomène n'est pas aussi marqué qu'il le sera chez d'Ouille: à partir de *L'Esprit follet* (comédie jouée en 1639) celui-ci «francise» systématiquement les noms des personnages et les références

17. Dans *La ocasión perdida*, Don Juan se contente de traiter Hernandillo d'ivrogne et d'homme vil, et déclare qu'il préférerait le voir mort, ce qui n'est pas du goût du *gracioso*.

18. «Dame, ingrato padre mío, / a mi Laura, o vive Dios que hemos de probar los dos / la fuerza de un desvarío. / Yo lo que puede el veneno, / y tú el efecto que hace» (*Laura perseguida*, I, p. 4v).

culturelles incluses dans ses différentes comédies, inspirées de *comedias de enredo* au cadre madrilène; les intrigues se déroulent désormais à Paris.¹⁹ Le fait que l'action des *comedias palatinas* de Lope de Vega dont s'inspire Rotrou ne soit pas située en Espagne, réduit déjà quelque peu l'ancrage culturel apparent des textes originaux, mais celui-ci se révèle dans la langue et l'onomastique, les codifications, les conduites des personnages et les valeurs affichées par ceux-ci. Les pièces de Rotrou, comme on l'a vu, ne sont pas localisées plus concrètement que leurs modèles, et aucun nom de personnage n'est espagnol.

Quelques traces d'hispanité se trouvent disséminées dans les textes des tragi-comédies que nous considérons. Ainsi, le Clorimand des *Occasions perdues*, dont la vaillance est reconnue, est présenté comme un «prince d'Espagne». Dans *L'Heureuse Constance*, Argant, serviteur de Pâris, blâme l'irréalisme amoureux de son maître qui, s'entêtant dans son amour non partagé pour Rosélie, laisse échapper la «fortune» en refusant le mariage avec la reine de Dalmatie en faisant une référence au personnage bien connu de Cervantès: «Le plaisant Don Quichotte avec sa Dulcinée!» (*L'Heureuse Constance*, II, 4, v. 520). De telles occurrences cependant sont rares.

Rotrou, comme d'autres imitateurs contemporains de *comedias* (D'Ouville ou Scarron), et à la différence des frères Corneille, n'a pas souvent revendiqué son statut d'adaptateur ni ses sources dans les textes liminaires de ses pièces. Le nom de Lope de Vega n'est mentionné que dans l'avis «Au Lecteur» de *La Bague de l'Oubli*, la première *comedia* adaptée: «[...] je te veux seulement avertir que c'est une pure traduction de l'Espagnol Lope de Vega, si quelque chose t'y plaît donnez-en la gloire à ce grand esprit» (Rotrou 1635:n.p.).

Certes ces adaptations qui transposent, de façon peu visible, l'action de pièces étrangères contemporaines, s'opposent radicalement aux pratiques d'imitation qui commençaient à s'instaurer en France dans le domaine du théâtre tragique.²⁰ Faut-il s'en étonner? Les tragédies s'inspirent le plus souvent du répertoire antique et la

19. Pierre Corneille dans ses comédies *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, choisira aussi de transposer leurs intrigues dans un contexte français. Mais chez d'autres adaptateurs de *comedias* (souvent chez Thomas Corneille et systématiquement chez Scarron), la localisation espagnole sera souvent conservée.

20. Les premières tragédies régulières françaises, comme la *Médée* de Corneille ou *Hercule mourant* de Rotrou furent jouées dans les années 1630-1635.

majorité d'entre elles se placent sous le patronage des Anciens:²¹ les personnages y figurant sont célèbres, et les noms des auteurs imités, tel Sénèque ou Sophocle, sont synonymes d'excellence auprès du public lettré. La tragi-comédie —comme ce sera aussi le cas pour la comédie des années 1640-1660— s'inspire au contraire d'œuvres modernes, dont les personnages n'appartiennent ni à la mythologie ni à l'histoire et sont susceptibles, comme on l'a vu, d'être rebaptisés. Tandis que les romans espagnols sont lus, traduits et appréciés en France (Cioranescu 1983:485-559), nulle valeur d'exemplarité n'est en revanche accordée à l'époque à la production espagnole d'outre-Pyrénées, édifiée hors des règles. Si le nom de Lope de Vega est connu, il est aussi synonyme d'irrégularité.²² Aucun auteur de théâtre français après 1630 n'aurait pu se déclarer ouvertement converti aux principes dramaturgiques énoncés dans *El arte nuevo*, alors même que l'autorité des théoriciens favorables au théâtre régulier influençait de plus en plus la production dramatique française dans les années précédant immédiatement la Querelle du *Cid* (1637-1638), sans parler de celles qui allaient la suivre. Une réserve tactique s'imposait sans doute aux adaptateurs. En outre, s'il est vrai que des échanges culturels très riches avaient lieu entre la France et l'Espagne (voir Mazouer 1991), sans doute n'aurait-il pas été de bon ton, de la part de Rotrou ou de ses contemporains, de proclamer trop ouvertement leurs liens avec la dramaturgie espagnole dans une période historique marquée par la rivalité et les dissensions entre les deux pays. La pratique de l'adaptation du théâtre espagnol se joue donc souvent sur un terrain difficile à définir, peu visible et souvent allusif, entre le dévoilement partiel et le non-dit.

Pour mieux concevoir aujourd'hui la démarche des adaptateurs de *comedias*, il faut se souvenir que celle-ci intervient aussi dans un contexte où l'«emprunt» est

21. La tragédie de Rotrou, *Le véritable Saint Genest* (publiée en 1647) qui s'inspire en partie de la *comedia* de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (publiée en 1621) est une exception.

22. Une opinion dont Thomas Corneille se fera l'écho dans l'Épître à l'édition de sa comédie *Don Bertrand de Cigarral*, adaptée de Rojas Zorrilla: «Peut-être que vous me blâmerez de ne m'être pas assez étroitement attaché à ces lois sévères du Théâtre qui demandent un lieu fixe pour la Scène, [...] mais souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, et que comme l'unité de lieu, et l'observation des vingt et quatre heures sont des règles que le fameux Lope de Vega a toujours négligées, jusqu'à faire exprès un *Arte nuevo de hacer comedias*, tous ceux qui ont écrit après lui ne s'en sont pas mis davantage en peine, de sorte qu'au milieu d'une de leurs Journées ils font quelquefois peu de scrupule de passer d'un plein saut d'Angleterre en Allemagne, et de faire qu'en moins d'un quart d'heure leurs Acteurs vieillissent de plus de dix années» (Thomas Corneille 1652, rééd. 2015:492-493).

fréquent, où, les droits entourant la propriété littéraire n'étant pas les mêmes qu'à présent, la réécriture d'œuvres italiennes ou espagnoles pour la scène française ne choquait pas, pourvu que l'adaptation possède ses propres qualités.²³ Il n'est pas rare non plus de trouver, en France comme en Espagne, plusieurs pièces portant sur le même sujet. En Espagne, par exemple, Moreto se livre à des refontes ou à des mises à jour de pièces antérieures de Calderón ou de Lope (Couderc 2007:127-128). Du côté français, il arrive aussi que des pièces concurrentes, bâties autour d'un thème identique, soient jouées de façon presque simultanée sur les scènes parisiennes (Blondet 2009). Plutôt que d'un camouflage des sources, c'est donc sans doute une logique d'appropriation culturelle et d'émulation qui prévaut, chez Rotrou et ses contemporains, lorsqu'ils adaptent le théâtre espagnol. L'enrichissement du répertoire est le premier souci des dramaturges et intervient à une époque où «l'on cherche davantage le succès que l'originalité, —ou plutôt [...] où la voie du succès ne passe pas nécessairement par l'exhibition d'une originalité» (Genette 1982:78)—. Puisant dans le théâtre d'outre-Pyrénées des actions à rebondissements, riches et stimulantes, les dramaturges français recherchent avant tout le succès dans une perspective de rivalité créatrice, qui les confronte certes au théâtre espagnol, mais également les uns avec les autres. En outre, Rotrou, contrairement à Corneille, a peu écrit sur son propre théâtre. Nous pouvons donc considérer que son silence concernant ses sources espagnoles n'est pas le fait d'une dissimulation, d'un refus de reconnaître sa dette, mais qu'il s'inscrit dans le contexte culturel de son époque.

Comment juger la rencontre de Lope de Vega et de Rotrou? L'exemple des tragi-comédies que nous avons étudiées montre que Rotrou a su déceler dans l'inventivité dramatique des *comedias palatinas* de son prédécesseur une dynamique de la surprise, un foisonnement de fausses apparences et des intrigues amoureuses à rebondissements en rapport avec l'esthétique de la tragi-comédie. Ses stratégies d'adap-

23. Lors de la Querelle du *Cid*, Chapelain, contrairement à Scudéry, ne critiqua pas le fait que Pierre Corneille ait emprunté un grand nombre d'éléments à Guillén de Castro, et ne le blâma pas non plus pour le choix d'une source espagnole; en revanche il jugeait répréhensible le fait que le dramaturge français n'ait pas suffisamment corrigé les prétendus défauts de son prédécesseur ibérique. «Que si les partisans du *Cid* prétendent décharger son auteur français en rejetant ses fautes sur l'Espagnol qu'il a suivi, nous ne croyons pas cette défense recevable. Car en ces matières où le poète est en liberté de tout faire, nous croyons qu'être imitateur ou inventeur est une même chose, et estimons que le Français donnant ce sujet à son pays, était bien obligé aussi d'ôter à l'Espagnol tout ce qu'il lui fallait ôter, et de mettre en la place tout ce qu'il y fallait mettre» (Chapelain 1637, rééd. 1936:196).

tation comprennent, outre la réutilisation des structures et le resserrement de l'intrigue et du personnel dramatique, de légères modifications du système des personnages, une révision du code des rapports maître-serviteur et des discours des valets, tandis que les adoucissements d'ambiance, plus marqués dans *Laure persécutée*, la troisième pièce considérée, laissent percevoir une évolution vers une moindre violence et une simplification des péripéties accordées à l'évolution des normes de la dramaturgie française. Le traitement à la fois respectueux et flexible du texte-source témoigne de la compréhension du modèle et de ses nuances, en même temps qu'il s'inscrit dans le cadre d'une pratique esthétique et scénique différente.

Cependant, le recours à des modèles variés, puisés dans différents recueils, la combinaison de deux sources dans le cas de *L'Heureuse Constance*, le travail de réécriture entrepris par le dramaturge français, antérieurement ou ultérieurement, à partir d'autres textes du Phénix prouvent que l'imitation de Lope de Vega, chez Rotrou, n'est en l'occurrence ni ponctuelle ni fortuite. L'intérêt de Rotrou pour Lope dépasse le champ de ces tragi-comédies: il s'agit d'une orientation que le dramaturge a délibérément choisie et poursuivie tout au long de sa carrière dramatique, et qui révèle l'existence d'affinités entre l'œuvre du Phénix et son propre projet théâtral. Le «moment de Rotrou» (Vuillemin 1994:63-120) dans l'histoire littéraire semble aussi, peu ou prou, même si l'auteur du *Véritable Saint Genest* ne l'a pas toujours ouvertement proclamé, lié à Lope de Vega.

BIBLIOGRAPHIE

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- BABY, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, Paris, 2001.
- BLONDET, Sandrine, *Les pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'Illustre Théâtre: deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, thèse soutenue à Paris IV en 2009, à paraître en 2016.
- CHAPELAIN, Jean, *Lettres de Jean Chapelain*, publ. par Philippe Tamisey de Larroque, Imprimerie nationale, Paris, 1880-1883, 2 vols.
- CHAPELAIN, Jean, *Sentiments de l'Académie française touchant les Observations faites sur la tragi-comédie du Cid*, 1^e version 1637, dans *Opuscules critiques*, ed. A. Hunter, STFM, Droz, Genève, 1936.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz («Histoire des idées et critique littéraire», n.º 210), Genève, 1983.
- CORNEILLE, Thomas, *Don Bertrand de Cigarral (1652)*, ed. C. Dumas, dans *Théâtre complet*, I, 27, Classiques Garnier, Paris, 2015, pp. 439-636.
- COUDERC, Christophe, *Le Théâtre espagnol du siècle d'Or (1580-1680)*, PUF (Collection Quadrige), Paris, 2007.
- COUDERC, Christophe, dir., *Le Théâtre espagnol du siècle d'Or en France – De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest Paris, 2012.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- DUMAS, Catherine, *Du gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Champion, Paris, 2004.
- DUMAS, Catherine, «Locura y donaire en *La sortija del olvido* de Lope de Vega», dans *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, n.º 88), Madrid, 2005, pp. 243-252.
- DUMAS, Catherine, «Rotrou adaptateur de Lope de Vega: réajustements structurels et transferts culturels», *Littératures classiques*, LXIII (2007), pp. 45-58.
- DUMAS, Catherine, «L'Espagne invisible, ou l'hypotexte inavoué. Transferts et déguisements dans des comédies françaises imitées de *comedias* au XVII^e siècle»,

- La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, PUR, Rennes, 2008, pp. 229-241.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- LOSADA GOYA, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Droz, Genève, 1999.
- MAZOUER, Charles dir., *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666, Actes du 20^e Colloque du CMR 17*, Éd. InterUniversitaires, Mont-de-Marsan, 1991.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique, I: Le Premier Dix-septième siècle*, Champion, Paris, 2006.
- Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi (1630?-1680)*, éd. établie et commentée par P. Pasquier, H. Champion (Coll. Sources classiques), Paris, 2005.
- MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de la, *La Poétique de Jules de La Mesnardière*, A. de Sommaville, Paris, 1639.
- MOREL, Jacques, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Armand Colin, Paris, 1968.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, et Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José, *Idea de la Comedia de Castilla (1635)*, dans Federico Sánchez Escribano et Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.
- PICCIOLA, Liliane, «Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole», *Littératures classiques*, LXIII (2007), pp. 35-44.
- ROTROU, Jean de, *La Bague de l'oubli, comédie*, Fr. Targa, Paris, 1635.
- ROTROU, Jean de, *Laure persécutée*, éd. critique par J. Morel, J. Feijóo, Mont-de-Marsan, 1991.
- ROTROU, Jean de, *Laure persécutée, tragi-comédie*, A. de Sommaville et T. Quinet, Paris, 1639.
- ROTROU, Jean de, *Laure persécutée, tragi-comédie*, ed. C. Dumas, dans le *Théâtre complet de Rotrou*, VII, STFM, Paris, 2004, pp. 348-575.
- ROTROU, Jean de, *L'Heureuse Constance, tragi-comédie*, A. de Sommaville et T. Quinet, Paris, 1636.
- ROTROU, Jean de, *L'Heureuse Constance, tragi-comédie*, ed. C. Dumas, dans le *Théâtre complet de Rotrou*, XI, STFM, Paris, 2014, pp. 173-320.

- ROTROU, Jean de, *Les Occasions perdues, tragi-comédie*, A. de Sommaville et T. Quinet, Paris, 1636.
- ROTROU, Jean de, *Les Occasions perdues, tragi-comédie*, ed. L. Picciola, dans le *Théâtre complet de Rotrou*, XI, STFM, Paris, 2014, pp. 9-171.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, et Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1965.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1950.
- STEFFENS, Georg, *Rotrou Studien I, Jean de Rotrou als nachahmer Lope de Vega's*, Eugen Franck, Oppeln, 1891.
- STIEFEL, Arthur-Ludwig, «Über Jean Rotrous spanische Quellen», *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, XXIX (1906), pp. 195-234.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, 1615, dans Federico Sánchez Escribano et Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1965.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias (1609)*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La sortija del olvido*, dans *Decimosegunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Viuda de A. Martín, Madrid, 1619.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Laura perseguida*, dans *Doce comedias de Lope de Vega Carpio familiar del santo oficio sacadas de sus originales por él mismo, cuarta parte*, M. Serrano de Vargas, Madrid, 1614; rep. numérique Biblioteca Nacional (España) Sig. R/ 24 987, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Biblioteca Nacional, Alicante-Madrid, 2009, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4joz4>.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Laura perseguida*, ed. S. Iriso Ariz, dans *Comedias de Lope de Vega Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, I, pp. 37-174.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Mirad a quien alabáis*, dans *Decimosexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Viuda de A. Martín, Madrid, v. 1621, h. 65-86v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Mirad a quien alabáis*, dans *Obras dramáticas de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1930, VIII, pp. 530-568.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Mirad a quien alabáis*, rep. *Decimosexta parte de las comedias ... 1621*, h. 65-86, Biblioteca Nacional de España Sig. R/ 25 145, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Biblioteca Nacional, Alicante-Madrid, 2009, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j6w4>.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La ocasión perdida*, dans *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, A. Martín, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1610, ff. 37r-68v; rep. numérique, Biblioteca Nacional de España, Sig. R-14095, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Biblioteca Nacional, Alicante-Madrid, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc61101>.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La ocasión perdida*, ed. E. Di Pastena, dans *Comedias de Lope de Vega Parte II*, coords. S. Iriso Ariz y J.E. Laplana Gil, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, I, p. 245-395.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El poder vencido y amor premiado*, dans *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Viuda de A. Martín, Madrid, 1618; rep. numérique *Decima parte de las comedias...*, 1618, Biblioteca Nacional de España, Sig. R/ 13861, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Biblioteca Nacional, Alicante-Madrid, 2009, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctq6f9>.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El poder vencido y amor premiado*, ed. J. Checa, dans *Comedias de Lope de Vega Parte X*, coords. R. Valdés Gázquez et M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, III, pp. 1663-1788.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1988.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Papers on French century Literature (Biblio, 17), Paris-Seattle-Tübingen, 1994.