Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.3420

La voie des adaptations: auteurs et personnages français du XVIIème siècle sous l'influence de leurs modèles espagnols

Coralia Costas

Catherine Marchal-Weyl, *Le Tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Librairie Droz, série « Travaux du Grand Siècle », no XXIX, Genève, 2007.

Pour citer cet article

Coralia Costas, « La voie des adaptations: auteurs et personnages français du XVIIème siècle sous l'influence de leurs modèles espagnols », Acta fabula, vol. 8, n° 3, , Mai-Juin 2007, URL : https://www.fabula.org/revue/document3420.php, article mis en ligne le 30 Avril 2007, consulté le 28 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3420

La voie des adaptations: auteurs et personnages français du XVIIème siècle sous l'influence de leurs modèles espagnols

Coralia Costas

Publié avec le soutien du Groupes d'Etudes des Milieux Littéraires et Artistiques de l'Université de Nancy 2, l'ouvrage *Le Tailleur et le fripier* de Catherine Marchal-Weyl se constitue en une attentive étude comparatiste du statut du personnage dans les dramaturgies française et espagnole pendant le Grand Siècle, expliquant les métamorphoses et les différences entre les deux à la lumière des réalités socio-historiques et géographiques de l'époque.

Dans l'« Introduction » du volume, la présentation de la démarche part du contexte général du XVIIème siècle, des relations politiques et artistiques entre les deux pays voisins, réduisant graduellement la perspective, en l'axant sur l'univers théâtral, pour la détailler encore plus, tout en précisant que l'ensemble de la recherche est centré sur la notion de personnage et l'évolution de celui-ci pendant l'époque prise en discussion.

Le premier chapitre, « De l'Intérêt des Français pour le théâtre espagnol », contient plusieurs sections, dont la première s'intitule « Une situation paradoxale », dans laquelle l'auteur révèle les plus importants aspects des évolutions parallèles de la vie politique, sociale, historique, mais aussi artistique, des deux pays, mettant l'accent sur les contrastes qui les caractérisent. Le paradoxe consiste en ce que malgré certaines affinités des deux peuples – dont l' « aura culturelle de l'Espagne » et l'apprentissage de l'espagnol en France comme preuve des bonnes relations, sur la scène française, les comédiens d'au-delà des Pyrénées se confrontent à l'échec. Ce dernier est expliqué par la présence des Italiens qui précède celle des Espagnols. Cependant, si le mélange des genres est dérangeant pour le public du XVIIème siècle, si les mystères religieux ne trouvent point d'écho parmi les préférences des spectateurs de l'époque, si les bienséances sont souvent ignorées, ce qui déclanche parfois des critiques si sommaires qu'elles soient, la pratique des adaptations est une réalité de ces temps-là et l'auteur de l'ouvrage l'explique en tant que magie d'exotisme plutôt qu'expression d'une proximité[i]. La deuxième section, « D'un apogée à une naissance : deux formes théâtrales », explique l'attrait des écrivains

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

français pour la *comedia* par le décalage temporel entre les deux littératures. Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias* qui date de 1609 atteste le fait que le genre était déjà parvenu à son apogée à ce moment-là, tandis que la comédie en France est encore loin de se figer dans les moules précises du genre. Comme résultat des traductions et adaptations des *comedia* pendant la première moitié du XVIIème siècle, où les personnages représentait chacun un rôle bien défini, les personnages et leurs actions dans les comédies françaises sont devenus, à leur tour, très importants. D'autre part, les divergences d'opinion entre les adeptes des deux genres se font sentir : Lope de Vega, qui a mené la *comedia* à son apogée, est loin de la perfection aux yeux des théoriciens français, aristotéliciens, de l'époque, dont Chapelin, La Mesnardière ou le Père Rapin[ii]. « De l'imitation » est la dernière section de ce chapitre, mettant l'accent sur les « suppressions, ajouts, substitutions et permutations » qui font qu'une traduction, imitation ou adaptation soit acceptable au goût du public français. Le respect de la règle des trois unités se retrouve parmi ces essais des adaptateurs à correspondre aux expectations de leurs concitoyens. Les œuvres de Scarron, Rotrou ou de Boisrobert en font l'exemple[iii].

Dans le deuxième chapitre, « Tentative de définition de la *comedia* », après avoir présenté les traits définitoires du genre – l'architecture musicale, la structure plutôt temporelle que visuelle de la représentation, laquelle comprend une action se déroulant le long de « trois *jornades* », à péripéties organisées en séquences rythmiques permettant la comparaison de la *comedia* à une fugue – l'auteur du volume ouvre une large parenthèse censée éclaircir cette comparaison. Tout d'abord, celle-ci est justifiée surtout par la présence dans les deux formes artistiques d'un motif récurrent, parfois annoncé dans la *comedia* dès le titre. La chercheuse constate aussi que si dans le cas des dramaturges espagnols les titres ont souvent une forme proverbiale, leurs adaptateurs et imitateurs français se désintéressent complètement à cet aspect, leurs titres étant surtout axés sur le protagoniste de leurs pièces. D'autre part, l'auteur insiste aussi sur le fait qu'à part les titres programmatiques, les spectateurs « auriséculaires » disposaient aussi d'un nombre de scènes figées, reprises d'une pièce à l'autre, d'un rapport spécifique entre les personnages, de sorte que le spectacle espagnol de l'époque était constitué d'un mélange très proportionné de convention et d'inventivité[iv]. Le haut degré d'inventivité caractérisant les intrigues correspond au foisonnement de sous-genres de la *comedia*, ce dernier aspect ne se retrouvant pourtant pas adopté avec la mode des adaptations des *comedias* dans la littérature française. Parmi les créations adaptées par Scarron, Rotrou ou de Boisrobert, ne se retrouvent que trois sous-genres, à savoir : la *comedia palatina*, la *comedia di capa y espada*, la *comedia de figurón*. La raison de la préférence des comédies et tragi-comédies, au détriment des tragédies, consiste en ce que ce dernier genre était beaucoup plus enraciné

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dans les conditions socio-historiques de l'Espagne du Siècle d'Or. Après une présentation des corpus illustrant ces trois sous-genres et leur impact dans le pays voisin, le chapitre clôt tout en insistant sur l'importance de l'art combinatoire qui caractérise la dramaturgie espagnole de l'époque et qui est reconnue comme telle par Boisrobertv.

Le troisième chapitre, « Le statut sociodramatique des personnages », inclut deux sections, dont la première s'intitule « Délimitation d'un univers aristocratique » et s'intéresse à la position sociale des personnages des *comedias*, mettant l'accent sur le fait que l'image de la vie réelle, telle que reflétée par ces œuvres, n'était que « tronquée ». Pourtant, pour les adaptateurs des comedias en France, la « population » de ces textes était encore trop nombreuse. C'est la raison pour laquelle, Rotrou, par exemple, n'hésite pas à éliminer les personnages et les scènes qui n'étaient pas trop évocateurs pour le public français de l'époque. De telles « réductions de l'éventail social » sont également opérées dans les œuvres de Scarron ou Boisrobert. Le théâtre français a préféré, à la différence de celui espagnol, de séparer clairement les personnages et leurs statuts sociaux, illustrant ainsi les critères d'un monde aristocratique beaucoup moins permissif qu'en Espagnevi. La seconde section, « Modélisation des rapports hiérarchiques », présente l'évolution des relations sociales de nature codifiée caractérisant les deux côtés des Pyrénées. De ce point de vue, un premier aspect ayant intéressé les adaptateurs des *comedias* est constitué par la relation entre le prince et son vassal ou courtisan - les auteurs français affirmant surtout « l'intangibilité royale » -, suivie par la relation entre pairs – surtout à partir de 1640, dans les *comedias de capa y espada*, entre nobles de même rang, et finalement par la représentation sur scène des relations entre le maître et son *gracioso* ou valet, le dernier étant l'*alter ego,* le double et le revers du premiervii. La conclusion de ce chapitre met l'accent sur les bienséances considérablement plus strictes en France qu'en Espagne, surtout lorsqu'il s'agit du statut de la royauté et de sa souche divine.

Le quatrième chapitre s'intitule « Personnages et camouflages » et constitue une analyse attentive, par le prisme de ses personnages représentatifs, de la récurrence de la « question de l'identité masquée, ignorée, usurpée ». Le déguisement, procédé spécifique à l'âge baroque, connaît une place importante dans l'esthétique des *comedias*, et a été souvent repris par les adaptateurs françaisviii. Le déguisement constitue aussi ce moyen qui fait la liaison entre « l'être et le paraître », qui par « ce recours à l'illusions », « permet précisément d'identifier le caractère illusoire de l'apparence »ix. Le déguisement intervient surtout en liaison avec la représentation de l'univers des sentiments. Il s'agit d'un parcours initiatique, qui vise à enseigner la confiance dans l'autre, par des héros convaincus dès le début de leur amour, sans connaître la personne aimée, et qui sont finalement récompensés par la révélation

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de l'identité de l'être aimé. Dans ce *theatrum mundi*, la noblesse ne pouvait plus être démontré par la seule action héroïque, elle était encore soutenue par la capacité de déchiffrer au-delà des apparences[x]. Un aspect très intéressant est représenté par la comparaison entre le changement d'identité adopté par certains personnages et leur crédibilité très peu doutée à l'intérieur des *comedias*, et la situation similaire dans les adaptations françaises. Puisque dans ces derniers ce sont la bienséance et la vraisemblance qui prédominent comme principes dramaturgiques, il faut que le déguisement, s'il est utilisé, soit « dénoncé comme illusoire et inopérant », le personnage restant « prisonnier de son identité première »[xi]. Sur la scène française, la relation de la vraisemblance et de la bienséance est beaucoup plus forte qu'elle n'est dans le théâtre au-delà des Pyrénées, où la logique interne est beaucoup plus souple et susceptible à accepter des différences de classes. Par contre en France, on considère qu'une telle inégalité de statut social est de loin moins acceptable que la transformation inopinée du destin d'une bergère par exemple qui tout d'un coup apprend qu'elle est noble et fortunée[xii]. Au début du XVIIème siècle, l'indifférenciation du statut sociodramatique des personnages de *comedias* joue un rôle important, ce qui caractérise dans une moindre mesure les adaptations françaises, à l'exception des œuvres de Scarron. Ce dernier d'une part semble violer volontairement les règles de la bienséance interne caractérisant les œuvres qu'il imite, et d'autre part installe une sorte de « distanciation ironique qui ruine le principe de vraisemblance », il instaure toujours « une écriture seconde » qui faisant référence à une autre forme littéraire, rompt constamment l'illusion. « Scarron ne tourne pas en dérision la seule comédie à l'espagnole : sa satire s'étende aux genres sérieux, qu'il démythifie »[xiii].

Le cinquième et dernier chapitre est intitulé « Personnages et structure dramatique », étant axé sur la transformation des personnages selon le genre dramatique à l'intérieur duquel ils évoluent. A savoir, si dans la *comedia*, la frontière entre comique et tragique n'est pas précise, s'agissant toujours d'une question de perspective, la situation en France est bien différente et lors des adaptations, les personnages doivent s'intégrer dans les règles de la tragi-comédie – dont les sources se retrouvent dans les *comedias palatinas* - et surtout de la comédie – tirée de la *comedia de capa y espada*. Peu à peu, les adaptations françaises démontrent une préférence pour ces dernières, et pour une structure linéaire à un seul personnage principal. Ceci indique le fait que vers les années 1640 la *comedia* était parvenue à se naturaliser sur la scène française dans une forme spécifique, assez proche des comédies de Molière[xiv]. Dans les adaptations françaises, le personnage principal en tant que tel acquiert une place plus importante que son rôle dans un réseau interactif et dynamique, tel que c'était le cas dans les pièces espagnoles. Sur la scène française, l'accent mis sur le protagoniste constitue un moyen de réduire les intrigues secondaires. Cet aspect est illustré par les titres mêmes des comédies

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

françaises, dont plus de la moitié renvoie au personnage principal. L'auteur dresse une analyse détaillée, soutenue par des tableaux statistiques, du statut du personnage à l'intérieur des adaptations françaises et des *comedias*, en insistant sur le déséquilibre caractérisant les premières, et causé par l'importance du protagoniste, mais aussi sur le poids des prises de parole. Si dans les *comedias* ce sont surtout les personnages nobles qui parlent, en France, dans les tragi-comédies la haute proportion des prises de parole des nobles est maintenue, à la différence des comédies, où les personnages de basse condition ont de plus en plus le droit de s'exprimer librementxv. Alors que dans le dernier vers, *le gracioso* signale très nettement au public espagnol de l'époque que tout ce qui a été présenté sur la scène n'était que du théâtre, les adaptateurs français au contraire s'acharnaient à cacher l'illusion. Leur tendance à former toujours des couples parmi les personnages de leurs pièces avait donc besoin d'être bien motivée à l'intérieur de l'intriguexvi. Les personnages des *comedias* ne sont pas de types, ils ne sont ni innocents ni coupables, et par-dessus tout, ils ont le pouvoir de rebondir, de dépasser tout obstacle. Les personnages français, d'autre part, sont plus soupçonneux, plus penchés vers la jalousie, plus tentés par la psychologie. Par ce besoin de motivation très nette, le personnage des comédies françaises « semble outrepasser les exigences de la définition aristotélicienne »xvii. Bien qu'on soit encore loin des types, imposés sur la scène française par Molière, avec ces adaptations des *comedias* on est en présence de caractères bien définis qui n'existaient pas dans les textes d'origine, où le personnage se basait surtout sur sa relation avec les autres, avec l'intrigue, avec l'ensemble de la pièce. La notion de caractère a été empruntée, évidemment, au texte de la *Poétique* d'Aristote, dont l'interprétation connaissait un grand essor à l'époque. Le souci pour la manière d'expression des personnages s'explique, lui aussi, par l'influence de la théorie aristotélicienne. Dans ce contexte on peut aisément expliquer, par exemple, la diminution du nombre des apartés sur la scène française, tenant compte de l'ampleur de la notion de vraisemblance et de son impact. Les différences entre les deux systèmes dramaturgiques sont illustrées, au moins sur le plan théorique, par les opinions divergentes de La Mesnardière et de Lope de Vegaxviii.

Dans les pages des « Conclusions », très amples d'ailleurs, l'auteur du volume rappelle l'apport de chacun des écrivains français de référence pour la pratique des adaptations des *comedias* : Rotrou – initiateur des adaptations des auteurs auriséculaires en France, mais influencé aussi par la commedia dell'arte ou le théâtre antique ; Boisrobert – « imitateur avisé », proche de Richelieu, adaptateur « peu audacieux » ; et finalement Scarron – qui à la différence des autres adaptateurs, a osé faire son propre choix, adoptant la voie du grotesque dans sa transposition du burlesque du théâtre espagnolxix. L'auteur présente aussi d'une perspective comparatiste la compréhension de la *Poétique* d'Aristote, des deux côtés

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

des Pyrénées. Précisant que Chapelain était convaincu que le texte du Stagirite n'était pas du tout respecté par les auteurs espagnols, Catherine Marchal-Weyl rejette une telle approche et démontre que Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempos*, prouve qu'il avait lu aussi bien le grammairien Donat commentateur de Térence, que les commentaires de l'œuvre aristotélicienne dressés par l'Italien Francesco Robortello. Pour faire d'une manière plus nette la différence entre les deux système dramatiques, Catherine Marchal-Weyl emprunte les expressions de Georges Forestier et précise que le théâtre espagnol se caractérise par l'« illusion comique », alors que celui français a comme trait distinctif l'« illusion mimétique », cette dernière fonctionnant selon le principe de la subjugation du regard. D'autre part, « le théâtre espagnol oubliait à cacher ses ficelles », illustrant une fois de plus le fait que toute l'intrigue de la pièce n'est que la transposition d'une illusion, car « c'est l'évidence de l'illusion qui rend la catharsis possible ». Egalement, on peut distinguer les deux dramaturgies, en parlant d'une « esthétique du divers », dans les cas des auteurs espagnols, et d'une « esthétique de l'un » pour l'art français. En guise de conclusion, il faut retenir que les adaptateurs français ont intégré la *comedia*, par les modifications qui lui ont apportées, dans un système esthétique tout à fait différent et bien défini, et aussi que les influences des comédies espagnoles sont beaucoup plus difficiles à saisir, mais non pas absentes, dans le théâtre français de l'époque ultérieure, c'est-à-dire, de Molière, Montfleury ou Hauterochexx.

Le volume inclut aussi quatre annexes, à savoir deux tableaux de correspondance – entre pièces espagnoles et pièces françaises et, respectivement, entre pièces françaises et pièces espagnoles, mais aussi les résumés des pièces espagnoles et des pièces françaises dont il est question dans les pages de ce très rigoureux travail.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Coralia Costas
Voir ses autres contributions

Courriel : coralia.costas@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.