

Boisrobert, adaptateur de la *Comedia* espagnole du Siècle d'Or en France

FRANCISCO GUEVARA QUIEL

Résumé

Dans cette étude sur le XVII^e siècle littéraire français, on se penche sur l'esthétique de l'adaptation chez l'abbé François Le Métel de Boisrobert, tout particulièrement en ce qui concerne les sources de ses œuvres tirées de la *Comedia* et de la *Novela* espagnoles du Siècle d'or. On aborde ainsi quelques aspects dramaturgiques tenant à l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*, mais l'on rentre également dans l'analyse de certaines notions d'ordre historique, linguistique et éthique comme la question du public galant de l'époque, éléments déterminants dans la genèse de son œuvre. Nous faisons enfin allusion aux dernières recherches qui ont étoffé les connaissances acquises jusqu'à présent sur le caractère adaptatif de l'œuvre de l'auteur.

Mots clés: Boisrobert, XVII^e siècle, *Comedia*, *Novela*, Tragi-comédie, Théâtre classique, adaptation théâtrale, esthétique galante, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*

Resumen

En este estudio de crítica literaria sobre el siglo XVII francés, se hace un análisis de la estética de la adaptación del abad François Le Métel de Boisrobert, y particularmente en lo que concierne a la fuente de sus obras sacadas de la Comedia y de la Novela españolas del Siglo de Oro. En este sentido, se abordan algunos aspectos dramáticos relacionados con la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, pero se entra igualmente en el análisis de ciertas nociones de orden histórico, lingüístico y ético, como la cuestión del público "galante" de la época, aspectos determinantes en el origen de su obra. Finalmente, hacemos hincapié en las últimas investigaciones que han dado cuerpo a los conocimientos adquiridos hasta ahora sobre el carácter adaptativo de la obra del autor.

Palabras claves: Boisrobert, siglo XVII, Comedia, Novela, tragicomedia, teatro clásico, adaptación teatral, estética galante, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*

« *J*e vous donneray Boisrobert¹ », était une formule mondaine qui revenait souvent dans les ruelles du XVII^e siècle français, lorsqu'on voulait honorer la compagnie de la présence de ce « grand duppeur d'oreilles » – ainsi qu'il le disait de lui-même – comme seul savait l'être l'abbé de Châtillon².

C'est d'ailleurs cette qualité, si recherchée à l'époque, qui lui valut en grande partie la place privilégiée et fortement convoitée qu'il occupa aux côtés de Richelieu en qualité de « secrétaire littéraire », charge que l'on peut imaginer aux contours assez flous. Réduit parfois, depuis le XIX^e siècle, au rôle de simple *gracioso* du Cardinal-Ministre – selon le mot d'Émile Faguez³ –, ce brillant causeur et débiteur de bons mots n'a pratiquement été retenu par l'histoire que pour sa participation dans la formation de l'Académie française, et encore ne l'a-t-elle fait que sous quelques réserves et de manière assez imprécise. Tombé dans l'oubli et négligé par la critique, ce n'est que récemment que François Le Métel de Boisrobert, abbé de Châtillon-sur-Seine, a éveillé l'intérêt de la critique littéraire comme étant l'un des principaux représentants de la vogue de la comédie « à l'espagnole » en France sous la Régence d'Anne d'Autriche et de Jules Mazarin. Intérêt d'ailleurs capital si l'on tient compte du fait que sa contribution est considérable dans le développement de ce genre en France, grâce à son importante production dramatique. C'est d'ailleurs une création qui s'inscrit non seulement dans un contexte politique tendu mais surtout qu'il est difficile de prévoir si l'on regarde à rebours les débuts de sa carrière, qu'il a plutôt consacrée à la poésie encomiastique. En effet, rien ne laissait présager qu'il allait puiser si souvent dans la littérature espagnole du Siècle d'Or la matière première de ses propres œuvres.

Mais s'il est vrai que ce poète de cour est désormais mieux connu en tant que dramaturge, laissant de côté son rôle prépondérant d'informateur des nouvelles de la Cour et de la Ville à son éminent patron, il est vrai de même que jusqu'à présent aucune étude critique sur son théâtre ni sur ses nouvelles ne lui a pas été entièrement consacrée. En commençant par le fait que son œuvre est d'accès relativement difficile et qu'elle n'a pas connue de réédition cohérente et systématique depuis sa parution quelque peu éparpillée au XVII^e siècle. L'obscurité dans laquelle cette œuvre s'est maintenue tient donc d'abord à ce fait fondamental et c'est ce qui nous a conduit, dans le cadre de nos recherches, à la préparation d'une édition critique des œuvres de l'auteur, théâtre et prose confondus, ayant trait à la production littéraire d'au-delà les Pyrénées.

De fait, l'histoire littéraire s'est principalement penchée sur sa biographie, comme en témoigne l'ancien ouvrage d'Émile Magne, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert*⁴, auquel on peut justement reprocher son caractère romancé, ainsi qu'une thèse doctorale récente portant sur son statut d'homme de lettres à une époque où cette catégorie trouve ses origines et prend vraiment son sens⁵. D'un autre côté, la critique s'est aussi intéressée à sa poésie galante, comme le montre l'excellente édition critique des *Epistres en vers* de Maurice Cauchie déjà citée, de même que quelques articles récents⁶. Mais la critique a surtout oublié que Boisrobert était un remarquable adaptateur de la *Comedia* et de la *novela* espagnoles du Siècle d'or. L'édition commentée et organisée à laquelle nous nous sommes consacré ces dernières années cherche ainsi à lui donner la place qui lui revient en propre parmi les auteurs de son temps et à servir de point de départ à des réflexions approfondies de manière objective et méthodique. Un travail de recadrage et de mise en contexte s'impose donc à partir d'éclairages

neufs, notamment sur les rapports que cette œuvre entretient avec la production littéraire de l'époque en termes de réception, et sur l'influence qu'elle a pu exercer sur d'autres dramaturges français contemporains⁷. Je m'en tiendrai ici à quelques aspects généraux de l'œuvre à l'espagnole de Boisrobert.

Comme on le sait, le XVII^e siècle français a connu des vagues incessantes de transmissions de sujets hispaniques, roman et théâtre confondus, en plus ou moins grande proportion selon les étapes. Mais l'œuvre des auteurs français de la première moitié du siècle qui l'ont adapté pour la scène française a été accueillie de manière assez inégale. En termes d'influence, un classicisme envahissant a, en quelque sorte, balayé de la mémoire tout ce qui n'a pas de rapport direct – comme si les « grandes » œuvres étaient *causa sui* – à celles des « grands » auteurs de cette période. Les plus heureux et célèbres parmi eux, pour des raisons différentes, restent Corneille, Rotrou et Scarron : le premier, pour s'être approprié de la source espagnole au point d'en faire oublier ses origines et pour avoir marqué avec *Le Cid* le point de départ même du classicisme français ; le second, pour avoir fait, entre autres, des trouvailles merveilleuses sur le plan de l'illusion dite « baroque », et le troisième, pour avoir construit un langage burlesque qui nous fait encore rire aujourd'hui. En revanche, d'autres auteurs, comme Antoine Le Métel d'Ouille et principalement le frère de celui-ci, Boisrobert, ont été simplement bannis des manuels d'histoire et de critique littéraires sans qu'on sache précisément comment ni pour quelles raisons. Et encore, le premier a mérité et retenu l'attention de la critique érudite grâce au fait qu'il est considéré comme l'initiateur de la « mode » de la « comédie à l'espagnole » en France à partir des années 1640 environ.

Mais en ce qui concerne notre abbé, on est pratiquement dans le vide. Il apparaît dans ce contexte comme un inconnu. On peut en ce sens se demander au juste : qui était-il ? D'où est-il sorti ? Qu'a-t-il fait ? À ces questions, les mieux intentionnés répondent le plus souvent en parlant d'un « bouffon », parfois d'un poète « précieux », d'autres, enfin, mais seulement dans quelques ouvrages d'érudition assez récents, l'associent de manière accessoire, incertaine et aléatoire à la poésie galante. Il ne faut pourtant pas laisser de côté que quelques études universitaires solides, parues au cours des dernières années, lui réservent un accueil moins tiède, et malgré tout limité. Nous essaierons par la suite d'éclaircir le panorama et de mesurer l'ampleur du travail de Boisrobert en ce qui concerne la production littéraire ayant trait à des sources venant d'Outre-Pyrénées.

Doit-on insister sur le fait que l'œuvre de Boisrobert est élaborée, en sa grande majorité, à partir de *comedias* et de *novelas* espagnoles du Siècle d'or ? En tous les cas, on peut avancer sans hésiter que ce qui la définit et la délimite ce sont d'abord ses sources. En effet, sur le total de dix-huit pièces de théâtre qu'il a composées, onze trouvent leurs origines dans la littérature d'au-delà les Pyrénées, que l'adaptation soit plus ou moins proche de la source. De même, ses quatre nouvelles sont presque toutes issues de *comedias* tandis que l'une d'entre elles résulte de l'adaptation d'une *novela*, avec des doses variables sur le plan de la contamination.

Qu'en est-il des six autres pièces, à savoir, *Pyrrandre et Lisimène ou l'Heureuse tromperie* (1633), *Les Rivaux amis* (1639), *Les Deux Alcandres*

(1640), *Palène* (1640), *Le Couronnement de Darie* (1642) et *La Vraye Didon ou la Didon chaste* (1643)⁸ ? En ce sens, on peut parler de deux étapes dans la vie de l'auteur en tant que dramaturge. La première est celle où il vit depuis 1624 sous la protection de Richelieu jusqu'en 1642. Son travail pour la scène est secondaire par rapport à ses fonctions d'ecclésiastique, d'académicien et surtout de « secrétaire littéraire » du Cardinal-Ministre. Le théâtre de cette époque s'inscrit dans une démarche fébrile de collaboration avec le projet politique de son maître, qui cherchait à organiser et à contrôler la création littéraire de son temps. C'est dans ce contexte que Boisrobert compose, à dix mains, avec le groupe de « Cinq Auteurs », *La Comédie des Tuileries* et *L'Aveugle de Smyrne*. Son travail dramatique consiste essentiellement en des pièces de théâtre tragi-comiques⁹, genre que Richelieu affectionnait tout particulièrement. Mais il y a aussi une tragédie, *La Vraye Didon*¹⁰, qui est la seule qu'il nous ait laissée et à laquelle l'abbé d'Aubignac reconnaît dans *La Pratique du Théâtre*¹¹ avoir mis la main. Boisrobert n'a d'ailleurs pas cultivé ce genre, peut-être trop contraire à son tempérament et contraignant du point de vue dramaturgique. Mais outre que ces pièces ne sont pas organisées autour d'un axe thématique donné, la plupart d'entre elles ont été créées dans le but non seulement de se maintenir dans les faveurs de son maître mais surtout de les retrouver à la suite d'une disgrâce prolongée et inopinée survenue en 1641. Il s'agit donc d'une œuvre assez composite, qui s'inscrit dans une démarche plus stratégique qu'esthétique. Elle mériterait pourtant d'être étudiée.

La seconde période de la vie de Boisrobert, que nous appelons « la période espagnole », débute autour de 1650, après presque sept ans de silence absolu sur la scène, silence provoqué sans aucun doute possible par sa seconde et longue disgrâce auprès de la famille royale et de Mazarin¹². Ainsi, contrairement à l'étape précédente, l'œuvre de notre auteur s'inscrit dans un contexte et dans un projet de théâtre plus précis. Elle peut être définie d'abord par ses sources et ensuite par sa thématique, sa dramaturgie et sa grande unité de ton. La seule pièce de Boisrobert appartenant à cette période et qui ne figure pas dans notre recueil de pièces est *La Belle Plaideuse*. En effet, il s'agit d'une œuvre dans laquelle notre auteur prend de vraies distances par rapport au monde de la *Comedia*. La pièce se démarque complètement de ce contexte par son originalité mais surtout parce qu'elle véhicule des influences italiennes tout à fait exceptionnelles chez Boisrobert.

On peut dire aussi que le caractère adaptatif de son œuvre a largement été repéré par la critique. Des études modernes comme celles d'Antoine Adam¹³, d'Henri Carrington Lancaster¹⁴, d'Alexandre Cioranescu¹⁵, de Roger Guichemerre¹⁶ et de José Manuel Losada Goya¹⁷, ont apporté de précieuses informations pour l'identification des sources lorsque Boisrobert les dénie, comme dans le cas de la seconde comédie *Les Trois Orontes*¹⁸, où il affirme qu'elle est toute de son invention – ce qui semble n'est pas être tout à fait le cas –, ou simplement il se dispense de nous les indiquer.

Ainsi, nous avons recensé un total de quinze sources espagnoles, entre *comedias* et *novelas*, pour l'ensemble des œuvres de Boisrobert. La critique montre

que sept pièces de théâtre et une nouvelle ont donné lieu à huit comédies¹⁹, à savoir : *La Jalouse d'elle-mesme* (1650) qui est adaptée de *La celosa de sí misma* (de Tirso de Molina) ; *Les Trois Orontes*, essentiellement de *Don Gil de las calzas verdes* (1653), de même auteur ; *La Folle Gageure* (1655), d'*El mayor imposible* de Lope de Vega ; *Les Généreux Ennemis* (1655), d'*Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla ; *L'Inconnue* (1655), de *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón de la Barca ; *Les Apparences trompeuses* (1656), de *Peor está que estaba* du même auteur ; et *La Belle Invisible* (1656), qui est adaptée de la nouvelle d'Alonso del Castillo Solórzano, *Los efectos que haze amor*²⁰. Concernant la petite comédie en un acte de *L'Amant ridicule* (1655), elle a été composée par le procédé de contamination à partir d'*Entre bobos anda el juego*, don Lucas del Cigarral, de Rojas Zorrilla et de *Don Bertrand de Cigarral* de Thomas Corneille.

Pour ce qui est des tragi-comédies de cette période, deux d'entre elles sont directement issues de pièces de théâtre espagnoles : *Cassandre, comtesse de Barcelone* (1654) qui est tirée de *La mentirosa verdad* de Juan Bautista de Villegas et *Les Coups d'amour et de fortune* (1656), de *Lances de amor y de fortuna* de Calderón de Barca. La troisième, intitulée *Théodore reyne de Hongrie*, résulte de l'adaptation d'une nouvelle du même Boisrobert : *L'Inceste supposé*²², nouvelle qui à son tour, ainsi que l'abbé l'indique en termes peu précis dans la dédicace de l'œuvre, est « un sujet tiré tout nu de l'Espagnol ». En réalité, la critique a trouvé que cette pièce (et par définition la nouvelle) est le fruit de la contamination de la tragi-comédie *L'Inceste supposé* de La Caze – une pièce française donc –, avec la neuvième nouvelle du recueil *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor, nommée *La perseguida triunfante*.

L'abbé de Châtillon a également écrit un recueil de nouvelles, *Les Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657)²³, qu'il présente comme étant tirées directement d'une source espagnole chacune, affirmation que l'on a pu constater au cours de nos recherches n'est pas tout à fait exacte. Elles s'intitulent *L'Heureux Désespoir*, *L'Inceste supposé*, *Plus d'Effets que de paroles* et *La Vie n'est qu'un songe*. À vrai dire, s'il est certain que presque toutes les nouvelles sont transposées sur le mode narratif à partir de pièces de théâtre, seulement la troisième et la quatrième ont une source espagnole unique et directe²⁴, tandis que la première et la seconde ont été conçues par contamination et pose, de ce fait, de problèmes considérables sur le plan de l'*inventio*. En effet, *La Vie n'est qu'un songe* constitue la première adaptation, mais en prose, de cette *comedia* en France, tandis que *Plus d'Effets* avait déjà fait l'objet d'une adaptation narrative par Scarron portant le même titre.

Concernant *L'Heureux Désespoir*, on peut penser que ce récit est le résultat de l'adaptation de la tragi-comédie *L'Heureuse constance* de Rotrou et de la pseudo-histoire des *Guerres civiles de Grenade* de Pérez de Hita essentiellement. Le problème de la source de cette nouvelle est d'autant plus complexe que la critique a montré que la pièce de Rotrou en question combine deux *comedias* de Lope de Vega : *Mirad a quien alabáis* et *El poder vencido y el amor premiado*. Boisrobert a donc habillée d'une atmosphère hispano-mauresque une intrigue que Rotrou plaçait en Hongrie et en Dalmatie. Enfin, concernant la nouvelle

L'Inceste supposé, Boisrobert a pu avoir recours à la pièce homonyme de La Caze sur le plan de la *dispositio* mais il est indéniable que sur le plan de l'*inventio*, c'est la nouvelle de María de Zayas *La perseguida triunfante*, insérée dans son recueil *Desengaños amorosos*, qui a servi de source.

Par ailleurs, on peut noter que Boisrobert n'est pas le seul à travailler sur un sujet hispanique donné. Il se peut que plusieurs auteurs adaptent, imitent ou traduisent certains drames susceptibles d'intéresser le public, comme dans le cas de *Casa con dos puertas* adaptée précédemment par d'Ouville, ou encore *Obligados y ofendidos* remaniée aussi par Scarron et Thomas Corneille. Cela a pu permettre à Boisrobert de se prévaloir d'une tradition espagnole dans son pays et d'acquérir une certaine légitimité pour contribuer fortement à enrichir la tendance. Cette référence au théâtre espagnol marque également les deux modes de représentation qui nous intéressent, avec un mode dramatique d'abord, où le souci du respect des règles de la régularité, telles qu'on les applique en France au milieu de XVII^e siècle, est très présent ; et un mode narratif ensuite, où libre cours est donné par Boisrobert à l'imagination romanesque. C'est dans cette perspective, beaucoup plus ambitieuse, que nous avons envisagé l'ensemble de l'œuvre de notre auteur, de manière à en rendre compte de manière cohérente et systématique. En effet, nous avons constaté que les *Nouvelles* entretiennent un réseau des correspondances étroites avec la production théâtrale, formant ainsi une sorte de dialogue qui comporte une grande unité thématique et structurale.

Trois circonstances viennent favoriser le projet de l'auteur : la conjoncture historique qui accueille avec enthousiasme la *Comedia* en France, largement connue aujourd'hui ; les rapports qu'entretenait Boisrobert avec son frère d'Ouville, grand connaisseur de la culture et de la littérature espagnoles de son temps, enfin l'activité foisonnante des ruelles, où règne « l'idéologie » de la société galante et où la femme tient un rôle prépondérant. Boisrobert a su s'adresser à celle-ci dans ses pièces et en exalter l'image. Il adapte alors d'une manière toute particulière la matière première venant d'Espagne au goût du jour et la soumet aux normes de la galanterie française ainsi qu'aux règles dramaturgiques françaises avec plus ou moins de souplesse selon la structure des œuvres-sources. C'est en tout cas ce qu'il annonce en ces termes dans la déclaration de principe qu'il fait dans l'*Advis au Lecteur* de *La Folle Gageure* lorsqu'il parle d'une pièce qu'il prépare pour l'année suivante et qui s'avère être sa célèbre *Cassandre, comtesse de Barcelone* :

Je l'ay rendu juste & poly, de brut & de dereglé qu'il estoit,

dit-il de son ouvrage. L'abbé de Châtillon s'adresse à un public galant, noble et bourgeois, favorisé par la conjoncture historique et culturel du moment. Ce public s'inscrit dans une nouvelle géographie et une conception de la vie mondaine où la notion d'amour a quitté le « royaume de Tendre » – n'en déplaise à Mlle de Scudéry –, pour s'installer dans le « fief de Coquetterie » – pour la plus grande réjouissance de l'abbé de Pure –. Ainsi, tout ce dont Boisrobert discours en docte et « grand prestre des ruelles », on le retrouve sur la scène de théâtre :

l'amour, la galanterie, la jalousie, l'inconstance, le mariage, la femme, l'autorité patriarcale qui impose des maris importuns, et tant d'autres thèmes d'actualité qui hantent cette société galante.

C'est dans ce contexte que l'on s'explique son retour au théâtre après tant d'années de silence : l'existence d'une société galante dans laquelle il s'impose comme « le directeur du royaume de coquetterie », et où il trône en « grand prestre des ruelles », comme le désigne non sans ironie l'acérbe et anonyme pamphlétaire de la *Boscorobertine*. Ainsi, les goûts particuliers de la période qui va de 1640 à 1660, de même que l'existence d'un public « galant », conformé « d'honnêtes gens », ont permis à Boisrobert de développer prodigieusement une esthétique et une thématique qui devaient être reçues non sans un certain enthousiasme par ceux-ci.

En ce sens, on peut dire avec Claude Bourqui²⁵ que c'est justement aux environs de l'année 1650, lorsque Boisrobert commence à publier ces pièces de théâtre, que les sujets dramatiques et l'élaboration de leur disposition témoignent d'une claire évolution du goût. La comédie « de salon », *La Folle Gageure*, est à ce titre un exemple parfait de cette esthétique. Non seulement elle s'ouvre dans le cadre de la ruelle d'une grande princesse où assistent les plus beaux esprits de la cour pour débiter des vers galants, mais elle met aussi en scène un personnage, le héros Lidamant, qui se livre, à l'aide d'un serviteur finmatois, Filipin, à toute sorte de stratagèmes pour faire une nouvelle conquête sur une jeune fille recluse par son frère, Diane, et en délaisser une autre, la belle Astérie, qu'il avait fini par subjuguier seulement le matin même. Lidamant, qui entretient d'amour la belle Astérie, court au « change » vers Diane en disant : « je cajole Asterie / Par divertissement & par galanterie, / [mais] Ce n'est pas un objet qui me puisse engager. » (v. 312-314) ; et il ajoute : « ce que j'entreprends c'est pas galanterie » (v. 244). Lorsque son valet s'étonne d'un changement si soudain en répliquant : « Quoy ? desja cette belle est hors de vostre cœur ? » (v. 262), le cavalier s'empresse de répondre :

Ce n'est point par les yeux que ton maistre s'est pris²⁶,
 Le caprice tout seul regne dans mes esprits ;
 C'est une gageure & par galanterie
 Que je veux employer toute ton industrie,
 Ce n'est point un effet d'amour ni d'amitié [...] (v. 270-274)²⁷.

On y perçoit clairement les visées idéologiques de l'auteur. Mais en même temps, Boisrobert était parfaitement conscient que sa Muse n'était pas inventive. Comme d'autres adaptateurs français, il sait reconnaître chez les auteurs espagnols une imagination et une veine débordante, originale et passionnée, qu'il s'agisse de la *Comedia* ou de la prose romanesque. En tirant le plus grand profit, les conséquences de l'inventivité se laissent tout de suite remarquer, comme l'a bien vu Madame Marchal-Weyl dans son récent ouvrage *Le Tailleur et le frippier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*²⁸ : d'abord sur le plan de la nouveauté, qui intéressait

non seulement les lecteurs et les spectateurs, mais aussi les poètes dramatiques et les libraires à la mode qui en faisaient leur fond de commerce. Ensuite, sur le plan dramaturgique avec la mise en scène d'une profusion de péripéties et de quiproquos capables de retenir l'attention du public. Dans le premier cas, nous avons l'exemple de l'*Advis au Lecteur* de *La Folle Gageure* déjà cité, où Boisrobert annonce en ces termes la parution de sa prochaine pièce, *Cassandre, comtesse de Barcelone* :

Je t'en promets une dans fort peu de temps que j'ay tirée du mesme Auteur Espagnol, sous le titre de la Verité menteuse. Je me suis plusieurs fois estonné en la lisant, comment les Illustres Corneilles, qui nous ont desja donné de si beaux & de si merveilleux Ouvrages, & leurs inferieurs encore que nous voyons quelquefois traiter des sujets si pitoyables, n'ont point decouvert celui-ci si plein de richesse & d'invention. Je puis dire avec verité, que le grand Lope de Vega s'y est surmonté luy-mesme, je ne vy jamais rien de si beau ny de si brillant.

Dans le seul cas où Boisrobert veut s'attribuer l'originalité de l'invention d'une de ses comédies, *Les Trois Orontes*, lorsqu'il dit dans la dédicace de cette pièce : « Si cet Ouvrage Comique n'estoit qu'un pur effet de mon imagination, & s'il ne se trouvoit recommandable que par ses vers assez enjouez, & par sa disposition assez juste & assez naïve », et qu'il ajoute dans l'*Advis* de *La Folle Gageure* : « si nous nous donnions quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seroient pas les seuls maistres des belles inventions », on a tout lieu de se méfier, car il n'a pas pu construire cette pièce sans avoir eu sous les yeux *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, non seulement par la ressemblance entre les intrigues mais aussi par l'organisation structurelle de la pièce.

En revanche, s'il apprécie l'originalité des sujets espagnols, il n'en va pas toujours de même concernant l'organisation des intrigues. Boisrobert se montre particulièrement assez critique à ce sujet. Il signale encore dans l'*Advis* de *La Folle Gageure* que « si nos Muses ne sont aussi inventives que les Italiennes & les Espagnoles, elles sont au moins plus pures & plus réglées » (ligne 32-34). Et dans la dédicace à Philippe Mancini des *Coups d'amour et de fortune*, il déclare qu'il a dû : « rectifier la disposition de ce sujet Espagnol ». Les sujets sont ainsi jugés en regard du système des unités de temps, de lieu et d'action tel qu'on l'entend et on le pratique en France à cette époque. Boisrobert se croit alors obligé de les soumettre aux normes françaises pour qu'ils soient adaptées aux critères de vraisemblance, ou du moins, qu'ils s'y rapprochent. Le poète nous explique en ce même *Advis*, si parlant et si riche en informations – on s'en doute bien – la manière dont il a procédé :

Si elle mérite quelque louange, j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement j'en ay retranché toutes les choses importunes & superfluës, qui faisoient peine à l'esprit, mais que je pense encore en avoir rectifié plusieurs autres qui faisoient autant de peine au jugement. S'il te plaist, Lecteur, te

donner la peine de lire cette Comedie dans l'Espagnol, sous le titre qui luy est donné, du plus grand impossible, tu m'advoueras que je n'ay pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la Française, & le Frippier ne te paroistra peut-estre pas moins adroit que le Tailleur.

Mais notre auteur va même jusqu'à dire, dans l'*Advis* de la *Cassandra*, que Juan Bautista de Villegas eut pu passer pour le plus grand poète dramatique de son siècle s'il avait trouvé le même dénouement que Boisrobert a proposé dans l'adaptation qu'il a faite de cette pièce. Il indique que :

Si Villegas Espagnol assez obscur, qui a este assez heureux pour trouver un si beau nœud, eust eu la mesme fortune dans le desnouement, cette seule production l'auroit sans doute esgalé aux plus fameux Inventeurs de sa nation, & de son siecle. Si comme cette piece est assez rare, il arrive par hazard qu'elle vienne à tomber entre tes mains ; j'ay la vanité d'esperer que tu priseras peut-estre moins les richesses & les profusions de l'Autheur, que ma petite *Æconomie*.

Et ce mot d'*Æconomie*, on peut le définir ici avec Furetière, comme étant : « un Bel ordre et disposition des choses »³⁰. Rappelons enfin que dans l'*Advis* de *La Folle Gageure*, notre abbé met en avance qu'il a cherché à polir la pièce de Villegas, *La mentirosa verdad*, et se complimente lui-même du travail accompli : « j'ose croire sans beaucoup de presumption, que je l'ay rendu juste & poly, de brut & de deregé qu'il estoit » (lignes 30-32)³¹. Le remaniement opéré par un dramaturge comme Boisrobert pourrait laisser sous-entendre que son travail d'adaptateur consiste à faire rentrer l'imagination et la passion espagnoles dans le bornes de la bienséance à la française. Dans cette perspective le travail de réécriture semble prendre beaucoup plus d'envergure que la source même, dévalorisée par son « dérèglement », selon les préceptes français, et réduite au seul mérite de l'invention, ce qui paraît de toute évidence un argument irrecevable.

Concernant la pratique de la réécriture, il faut reconnaître que Boisrobert a réussi à tirer le meilleur parti de la *Comedia* espagnole, de ses personnages et de sa thématique, ainsi que des jeux sur les apparences trompeuses. Si l'on peut circonscrire l'œuvre de cette période dans un espace de temps assez limité qui va de 1649 à 1657 (dates des représentations), on peut dire que la date de publication des sources hispaniques se situe bien avant, entre 1627 à 1647 environ, même si quelques-unes de ces *Comedias* ont été représentées au cours des deux premières décennies du XVII^e siècle. En revanche, elles s'inscrivent toutes dans le courant de la *Comedia nueva* que Lope de Vega avait définitivement réussi à imposer sur la scène hispanique au premier quart du siècle et dont le *Fénix de los Ingenios* pose les fondements théoriques dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1610. De même, on peut dire que les sources des œuvres de Boisrobert se partagent, selon la taxinomie de Marc Vitse³², entre les « sous-genres » de la *Comedia palaciega*³³ (pour la tragi-comédie et les nouvelles) et de la *Comedia palatina*³⁴, ainsi que de la *Comedia de capa y espada*³⁵ (pour la

comédie), ne laissant qu'une place très restreinte au « sous-genre » de la *Comedia de figurón*³⁶ (pour la comédie aussi), qui en réalité n'est qu'une source indirecte, puisque l'auteur a eu également recours à une pièce française pour écrire sa petite comédie, *L'Amant ridicule*, de laquelle celle-ci s'inspire. Bref, ces œuvres se distribuent presque à part égale entre les *Comedias serias* et les *Comedias cómicas*.

On peut remarquer que parmi les dramaturges auxquels Boisrobert a eu recours, on retrouve principalement ceux qui prennent le relais de Lope de Vega ou qui s'inscrivent dans le « cycle lopesque », et ceux du « cycle caldéronien ». D'ailleurs, si le *Fénix* est si peu représentatif dans la production littéraire de notre abbé c'est qu'à l'instar des Français du milieu du siècle, il se « méfiait » d'un auteur « très irrégulier » parce que très éloigné des préceptes aristotéliens, tandis que l'on peut dire que Lope est très présent dans les premières adaptations de *comedias* faites en France, notamment dans les tragi-comédies de Rotrou. Boisrobert n'a ainsi adapté directement qu'une seule œuvre de cet Espagnol, *El mayor imposible*, pièce hybride qui combine deux lieux (la cour et la ville), deux groupes de personnages (la royauté et des gentilshommes) et deux intrigues, celle de la *comedia palatina* qui tourne autour de la maladie et du futur mariage de la reine de Naples avec le roi d'Aragón, et celle de la *comedia de enredo* qui porte sur la gageure de l'impossibilité de « garder une femme », intrigue qui s'inscrit dans la droite ligne des comédies domestiques, avec un *gracioso* qui prend un charge le comique et la mise en place des *burlas* et autres stratagèmes. Malgré cette double intrigue, qui va à l'encontre des exigences de la dramaturgie française, l'abbé de Châtillon ne pouvait pas renoncer à l'excellence de son modèle, comme l'a très justement fait remarquer Christophe Couderc dans sa thèse³⁷. En effet, celui-ci lui permettait de transposer sur le théâtre une véritable scène de ruelle à la française tenue par une grande dame, la comtesse de *Pembroc*, et de traiter encore, mais sous un autre angle, le thème majeur de la jalousie, si cher au milieu mondain de l'époque. La pièce du *Fénix* n'est pas pour autant dépourvue d'une certaine unité car il a soin d'établir des faisceaux qui se lient entre l'intrigue enchâssante et l'intrigue enchâssée et qui assurent le dénouement heureux avec un double mariage. Pour ce qui est de *Mirad a quien alabáis* et *El poder vencido y el amor premiado*, ces pièces ne sont que des sources indirectes de la nouvelle *L'Heureux Désespoir*, puisque Boisrobert s'appuie sur une pièce de Rotrou, *L'Heureuse Constance*, qui, elle, résulte de l'adaptation par contamination de ces deux *comedias palatinas* de Lope.

Il n'est donc pas étonnant de constater que Boisrobert se consacre principalement à la comédie avec huit pièces de théâtre³⁸, alors qu'il ne crée que trois tragi-comédies lors d'un regain d'intérêt pour ce genre sur la scène à la charnière du siècle – inversement à ce qui se passe pendant sa « période Richelieu » où la tragi-comédie est nettement dominante (cinq sur six pièces). Ainsi, en dépit des modifications nécessaires qu'il devait introduire dans ses œuvres, contrairement à l'image dépréciative qu'il nous renvoie³⁹, selon laquelle ses modèles sont des pièces « dérégées », Boisrobert puisait dans un matériau dont la structure rendait commode la tâche d'adaptation à laquelle il s'est livré,

notamment concernant la question spatiale et temporelle. En effet, il faut rappeler que les auteurs du cycle lopesque – Tirso en chef de file – mais surtout ceux du cycle caldéronien, ont tendance à resserrer les intrigues dans le temps et dans l'espace, aspects qui sans aucun doute cherchaient à rendre compte de la virtuosité des auteurs dans l'agencement de l'intrigue, au risque de tomber dans l'invraisemblance, notamment lorsqu'ils concentrent beaucoup de péripéties en peu de temps dans un ou deux lieux. Si pour les Français, cela est un signe d'invraisemblance, pour les Espagnols, l'artifice est garanti et donc le plaisir du spectateur, comme l'a déjà souligné Madame Marchal-Weyl.

Unité donc de temps et de lieu que l'on constate dans les comédies de cape et d'épée de Boisrobert ainsi que dans ses tragi-comédies de palais, le choix des sources n'étant donc pas sans conséquence. Pour ce qui est de l'unité d'action, il y a lieu de se méfier encore plus de ce que nous dit notre abbé – ainsi que quelques adaptateurs de sa génération –, car ils ne s'accommodent pas moins de la duplicité d'intrigues que l'on trouve dans les originaux. Le fait est que le plus souvent il se contente de nous la transmettre telle quelle, ou au plus avec certaines modifications de peu d'envergure. Quand on sait que la *Comedia* repose sur une structure très solide³⁹, avec des jeux bipolaires qui se répondent les uns aux autres dans un ensemble parfaitement harmonieux, et qui tend à explorer le maximum des variantes possibles, elle renvoie une image bien différente au regard des œuvres que Boisrobert a adaptées : est-ce à cause d'une méconnaissance de son organisation profonde ou d'une contrainte à laquelle il ne peut se soustraire sur la scène française ? Quoi qu'il en soit, malgré tout ce qui se dégage de ses *Avis au lecteur* et de ses dédicaces, à l'égard des œuvres et des poètes dramatiques espagnols, semble démenti dans les faits non seulement par le volume des adaptations hispaniques opérées, mais aussi par le degré de conformité de l'imitation à la source. Nous invoquons pour exemple la *Cassandre*, où l'auteur se félicite de son « économie » et d'avoir fait un chef-d'œuvre de la *comedia* de Villegas. Il suffit de lire la pièce espagnole et la comparer avec celle de Boisrobert pour s'apercevoir que *La mentirosa verdad* est organisée de manière parfaitement cohérente, et que ce que Boisrobert considère comme des faiblesses, n'est qu'une interprétation subjective par laquelle il cherche à effacer toutes les traces de ce qui pourrait évoquer la Fronde contre le pouvoir monarchique, dans un contexte politique encore fragile. C'est donc attribuer à l'Espagnol des défauts là où il n'y en a pas. Disons que malgré cela, en dépit de certaines incohérences notoires dans les adaptations, les œuvres transposées conservent aussi leur propre unité structurelle liée à la redistribution des procédés, procédés qui s'alignent aux besoins de l'esthétique théâtrale régnant en France.

De tout ce que nous venons d'évoquer, l'on pourra constater que l'œuvre « à l'espagnole » de Boisrobert comporte une série d'interférences génériques établissant des réseaux étroits non seulement entre les œuvres mêmes qui font partie de sa propre production littéraire mais aussi par rapport à celle d'autres auteurs français et espagnols de la première moitié du siècle, prose et poésie dramatique confondues. Il s'agit d'une interdépendance littéraire qui, du point de vue de son esthétique de l'adaptation, maintient et donne une grande

cohérence à l'ensemble. *Novelas, comedias* et théâtre français sont ainsi mis à contribution pour forger des comédies, des tragi-comédies et des nouvelles dans toutes les combinaisons possibles. Il s'agit d'une logique d'écriture qui fait que les modes narratif et dramatique adaptés dans son œuvre se présentent comme complémentaires et interdépendants. D'où l'intérêt manifeste que cela a représenté pour nous de proposer un *corpus* assemblant dramaturgie et narration à la fois, pour ainsi rendre compte de ce genre d'interférences. En effet, les adaptations opérées par notre auteur ne vont pas seulement dans la perspective du théâtre vers le théâtre et du théâtre vers la nouvelle, mais aussi de la nouvelle vers le théâtre et de la nouvelle vers la nouvelle.

La critique devrait donc désormais s'intéresser à l'étude des modes d'écritures en parallèle au processus d'adaptation chez Boisrobert. On sait que la pratique de la réécriture est une règle universellement suivie par les auteurs du XVII^e siècle, fondés sur le principe d'imitation : comment fonctionne-t-elle en particulier chez l'abbé de Châtillon alors même que nous manquons d'instruments pour comprendre cette pratique en l'absence de manuels ou de théories datant de cette époque ? Quels renseignements l'auteur nous livre-t-il dans les textes liminaires en la présence d'adresse au lecteur ou dans les dédicaces, d'autant que le passage d'un mode à l'autre, ou la simple opposition des deux modes implique une formulation des moyens d'écriture propre ?

Par ailleurs, ces textes demandent une analyse exhaustive sur l'écriture topique dans la nouvelle comme dans le théâtre, par rapport à la reprise de motifs et de thèmes d'une œuvre à l'autre, avec les nuances et les variantes qu'il peut y exister. De quelle manière ces variantes servent-elles la rhétorique du discours dans une œuvre donnée et dans quelle mesure les œuvres de Boisrobert sont une « tribune de propagande idéologique » ou des « objets d'art à part entière » ? Dans quelle mesure y a-t-il déplacement de discours et distorsion du discours dans le passage de la *Comedia* et de la *Novela* au théâtre et à la prose de Boisrobert ? Existe-il une axiologie changeante ou des attitudes diverses du dramaturge par rapport à l'adaptation, notamment si l'on compare la « période Richelieu » à la « période espagnole » de l'auteur ? Quelle est la portée du système axiologique que l'on peut dégager de ses œuvres : se contente-t-il d'adhérer bonnement à une mode passagère ou se trouve-t-on en face d'un vrai courant littéraire ? Reflète-t-il plutôt le sentiment profond d'une société en pleine mutation et qui se précipite vertigineusement vers un nouvel ordre des choses sur le plan historique et sur le terrain littéraire ? Sans oublier la question fondamentale de la réception, on devrait aussi s'interroger sur les enjeux rhétoriques tenant à l'*inventio*, à la *dispositio* et à l'*elocutio*, de manière à tenter d'établir en termes d'efficacité la portée de cette œuvre et de son discours dramatique.

Durant plus de trois siècles, l'œuvre de Boisrobert est restée dans l'ombre, la comédie de Molière ayant pratiquement balayé tout ce qui est apparu avant lui dans ce domaine. Le peu de son théâtre qui a été édité nous est parvenu avec des choix éditoriaux injustifiés qui ont dénaturé considérablement son travail, puisqu'ils obéissent à une logique pratique et immédiate. Or le naufrage que connut la carrière de Boisrobert pendant longtemps après la mort de Richelieu,

lui permit de mûrir ses idées et de se projeter dans une stratégie « de succès » – selon la terminologie que nous empruntons à Alain Viala –, qui le remit à flot et le relança dans une étape de création dramatique frénétique. Le succès de ces œuvres (faible pour quelques-unes mais indéniable) montre bien l'accueil favorable qu'elles eurent à une époque quelque peu trouble mais fort exigeante sur le plan éthique et esthétique. Boisrobert ne se détourne du théâtre que vers la fin de sa vie, lorsque des critiques cinglantes et gratuites, comme celle de Baudeau de Somaize, désireux de se faire un nom en société et dans le monde des lettres, commençaient à sévir. La *Théodore* et le deuxième volume d'*Epistres en vers* de 1658 constituent pratiquement les dernières manifestations de sa personnalité littéraire. Devait-il sentir que le vent commençait à tourner ? En tous les cas, il est certain que vers 1660, une nouvelle esthétique commençait à se faire jour sur la scène française, autrement exigeante et très différente de celle à laquelle notre abbé s'était consacré pendant pratiquement la dernière décennie de sa vie. Ce n'est pas un hasard si le poète La Fontaine, après la représentation des *Fâcheux*, dans le cercle de Foucquet où Boisrobert avait ses entrées, écrit en 1661 dans sa célèbre lettre à François Maucroix :

Nous avons changé de méthode :
 Jodelet n'est plus à la mode,
 Et maintenant il ne faut pas
 Quitter la nature d'un pas.

Mais indistinctement de ce tournant majeur et indélébile, l'œuvre de Boisrobert ne demande qu'à être dûment revisitée et qu'à lui donner la place qui lui revient en propre parmi les poètes « classiques » du Parnasse.

Notes

1. C'est Tallemant des Réaux qui rapporte ce mot. Voir les *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 408.
2. Voir *Epistres en vers*, éd. Maurice Cauchie, Paris, Hachette, 1921, t. 1, p. 245.
3. C'est le propos que tient Emile Faguez, par exemple, dans la *Revue Hebdomadaire*, 22 mai 1909, vol. 4, p. 516-543. Voir aussi le *Feuilleton du Temps*, du 1^{er} juillet 1911, page littéraire.
4. Emile Magne consacre un ouvrage entier à son sujet. Voir *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662)*, Paris, Mercure de France, 1909. Si l'approche de l'auteur est quelque peu romancée, l'ouvrage contient de riches informations bibliographiques et nombre de documents rares qu'il a réédités.
5. Il s'agit de celle d'Anastasia Iline, intitulée *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662). Ecrivain et homme de pouvoir*, thèse doctorale de l'École des Chartes, Paris, 2004.
6. Voir notamment Bernard Bray, « *Les Epistres en vers de Boisrobert* », *Littératures classiques. L'Épître en vers au XVII^e siècle*, n° 18, printemps 1993, p. 135-147.
7. La critique a notamment repéré l'importance qu'a eu *La Belle Plaideuse* sur *L'Avare* de Molière.

8. Boisrobert a classifié toutes ces pièces dans le genre de la tragi-comédie, ne serait ce que pour la première édition de chacune entre d'elles, exception faite de la *Didon*, qui est une tragédie.
9. Concernant *Les Rivaux Amis* et *Les Deux Alcandres* la critique fait allusion, avec beaucoup d'hésitation, à des sources espagnoles sans pour autant parvenir à les identifier précisément. En réalité, l'abbé ne fait que développer des motifs que l'on retrouve dans nombre de pièces de l'époque.
10. Il s'agit de la seule autre pièce de Boisrobert qui a fait l'objet d'une édition critique récente pour l'intérêt tout particulier qu'elle a du point de vue du genre et parce qu'elle se fait l'écho de la *Didon* de Scudéry. Voir Christian Delmas et le groupe de recherche « Idées, thèmes et formes 1580-1660 » (éd.), *Didon à la scène : Scudéry, Didon (1637), Boisrobert, La Vraye Didon ou la Didon chaste (1643)*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, « Collection de Rééditions de textes du XVII^e siècle publiée en supplément de la revue *Littératures classiques*, 1992.
11. « J'ai eu, dit d'Aubignac, quelque part au sujet et à la disposition de cette Pièce. » Voir *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 151-152.
12. La seconde disgrâce de Boisrobert se place juste avant le 18 mai 1655 et se prolonge jusqu'au 18 février 1658. Les dévots de la cour (dont le père Annat, confesseur du roi, en tête, et que Boisrobert avait malencontreusement contrefait pour s'en moquer) en profitèrent pour le faire chasser, accusé d'impiété, sous prétexte qu'il aurait blasphémé en présence des nièces de Mazarin, après avoir perdu beaucoup d'argent au jeu. Le 6 juin de 1655, Gui Patin écrit à son ami Charles Spon que : « Le roi, la reine, le Mazarin et toute la cour sont partis d'ici le mardi 18 de mai pour aller à Chantilly, et de là à Compiègne, où le roi demeura quelques semaines. Avant que de partir il a fait commandement à l'abbé de Bois-Robert, âge de soixante-trois ans, de sortir de Paris pour divers jurements qu'il avoit proférés du nom de Dieu, après avoir perdu son argent contre les nièces de son Éminence. On dit que le père Annat, jésuite et confesseur du roi, duquel il s'estoit moqué en le contrefaisant, a bien aidé à lui procurer cet exil, qu'il a bien mérité d'ailleurs. C'est un prêtre qui vit en goinfre, fort déréglié et fort dissolu. » Voir *Lettres de Gui Patin*, éd. J.-H. Reveillé-Paris, Paris, J.-B. Baillière, t. 2, p. 179. Tallemant confirme ce récit en ces termes : « les devots de la Cour rendirent de mauvais offices à Boisrobert, et le firent exiler comme un homme qui mangeoit de la viande le caresme, qui n'avoit point de religion, qui juroit horriblement quand il jouoit, et cela est vray. Au retour, il ne put s'empescher de dire que Mme Manchini, qui avoit fait sa paix, ne l'avoit fait revenir que pour estre payée de quarante pistoles qu'il luy devoit du jeu. » Voir *Historiettes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 411-412. En réalité cette disgrâce vient de ses démêlés avec Abel Servien, surintendant des finances, qui accusait Boisrobert d'avoir été à la source de sa propre disgrâce auprès de Richelieu. Voir à ce propos, Tallement, *Historiettes*, Op. cit., t. 1, p. 411 et sq., où l'on trouve le menu détail de l'affaire. Voir aussi Epistres, Op. cit., t. 2. Il contribua fort au renvoi de l'abbé. La *Muze historique* du samedi 23 février 1658 annonce son retour en grâce (voir Jean Loret, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers*, éd. Ch.-L. Livet, Paris, P. Daffis, 1877, t. 2, p. 447-448) :

Monsieur l'Abbé de Boisrobert,
Auteur bien parlant, & dizert,
Lequel, depuis mainte semeine,
N'étoit vû de Roy, ny de Reyne,

D'autant que prés Leurs Majestez,
On lui prètoit des charitez :
Enfin, Lundy, son Eminence,
Présupozant son innocence,

- | | |
|--|--|
| <p>Obtint, vers Elles, son retour,
 Au gré des plus Grands de la Cour,
 Où l'on chérit cét Homme rare,</p> | <p>Qui fait des Vers comme un Pindare,
 Et qu'on aime des tous côtez,
 Pour ses aimables qualitez.</p> |
|--|--|
13. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1997, 3 vol.
 14. Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1929-1942, 5 parts, 9 vol.
 15. Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1969.
 16. Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures Modernes », 1981.
 17. José Manuel Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999.
 18. En réalité, les deux seules pièces de théâtre pour lesquelles Boisrobert indique précisément les sources sont *La Folle Gageure*, qu'il dit être adaptée d'*El mayor imposible* de Lope de Vega, et *Cassandra, comtesse de Barcelone*, issue de *La mentirosa verdad* de Juan Bautista de Villegas.
 19. Concernant les sources des comédies, Boisrobert se garde en général de faire allusion au nom de l'auteur de la pièce qu'il a adaptée et il se contente de signaler qu'elle est tirée « d'un fameux auteur Espagnol ». Mais dans les cas de la petite comédie en un acte de *L'Amant ridicule*, qui n'est pas dédicacée, et de *La Belle Invisible*, il se tait totalement sur la provenance de la source. Seul dans *Les Trois Orontes*, Boisrobert signale qu'elle est « toute de son invention », mais l'on verra qu'il faut se méfier à juste titre de cette déclaration.
 20. On lit indistinctement dans le texte original du recueil *Los alivios de Casandra* (1640), où elle est insérée, *Los efectos que haze amor* et *Los afectos que haze amor*.
 21. *Théodore, reine de Hongrie* est à notre sens l'adaptation de la nouvelle *L'Inceste supposé*, la deuxième de son recueil intitulé *Nouvelles héroïques et amoureuses*.
 22. Ce recueil, paru en mai 1657, contient quatre nouvelles dont voici les titres par ordre de succession : 1. *L'Heureux Désespoir*, 2. *L'Inceste supposé*, 3. *Plus d'Effets que de paroles* et 4. *La Vie n'est qu'un songe*.
 23. *Plus d'Effets que de paroles* est adaptée de *Palabras y plumas* de Tirso de Molina et *La Vie n'est qu'un songe* provient de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.
 24. La cinglante *Boscorobertine* rapporte ce succès au grand dam de l'auteur anonyme de ce pamphlet dénigrant : « tout Paris luy estoit obligé du zèle avec lequel il employe à divertir les compagnies et quoy qu'on dise que c'est son intérêt, et qu'il ne fait rien et ne dict rien sur les théâtres, les tables et les ruelles qu'il [n'y] trouve son compte. Il est pourtant certain que les coquettes perdroient beaucoup s'il falloit que nostre abbé changeast de vie, car il est leur grand Preste ; c'est luy qui a le soin de les dresser toutes petites et de les eslever en préieuses. Vous le voyez dans leurs ruelles où il tient son throsne s'ériger en philosophe galand. On le voit qui dogmatise dans les fauteuils. Il argumente sans cesse sur l'amour... ». Voir *Boscorobertine*, dans *Le Plaisant abbé...*, éd. Emile Magne, *Op. cit.*, p. 412.
 25. Claude Bourqui, « La transmission de sujets galants hispaniques... », *Op. cit.*, p. 97-108.
 26. En tout cas, pas pour l'instant. Il suffira qu'il regarde son portrait pour la première fois pour qu'il tombe passionnément amoureux de Diane, car c'est ainsi que doit naître la passion amoureuse selon les conventions galantes. Il s'agit là d'un lieu commun de la littérature romanesque du XVII^e siècle, auquel Jean Rousset a consacré l'ouvrage

- intitulé *Et leurs yeux se rencontrèrent. La scène de la première vue dans le roman*, José Corti, 1981 (voir p. 69-88).
27. Cette numérotation de vers correspond à celle que nous avons établie dans notre édition critique des œuvres de l'auteur.
 28. Catherine Marchal-Weyl, *Le Tailleur et le frippier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.
 29. Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.
 30. Ces lignes correspondent également à la numérotation que nous avons établie dans notre édition critique.
 31. La question de la taxinomie des genres au sein de la *Comedia* reste une question sujette à controverse dans la critique spécialisée. Ignacio Arellano fait l'état de la question dans son *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 2005, p. 129-140), mais il s'en tient en fin de compte, avec quelques réserves, aux postulats théoriques proposés par Marc Vitse comme étant les plus cohérents et rigoureux, et fondés sur des critères plus objectifs. Pour M. Vitse, les principaux critères classificatoires des *comedias* sont : l'extension variable des éléments comiques dans les pièces et les informations géographiques et sociales qu'elles fournissent. C'est donc le degré du comique et le type de personnage qui le prend en charge dans un cadre donné (le palais ou la ville) qui permettent les classifications. On peut donc parler de **comedias sérieuses** (où les séquences comiques sont très faibles et prises en charge par un personnage spécialisé appartenant aux catégories subalternes de la société dramatique ; l'on y trouve les *comedias heroicas*, les *comedias palaciegas* ou *cortesanias* ou « de palais », ainsi que certaines *comedias* domestiques ou de cape et d'épée à tonalité pathétique) et de **comedias comiques** (où le comique n'est plus seulement le fait des personnages subalternes mais il implique la majorité des *dramatis personæ*, que l'on porte un éclairage sur leur travers ridicules ou que l'on ait affaire à un *burlador* qui s'amuse à créer des stratagèmes. C'est ce qui arrive dans les *comedias de capa y espada* ou domestiques, les *comedias palatinas* – à distinguer des *palaciegas* – et les *comedias de figurón*). Voir *Eléments, Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2^e éd., (1988) 1990., p. 325-327.
 32. La *comedia palaciega* ou « de palais » se caractérise par trois aspects fondamentaux : les protagonistes sont des personnes de très haut rang dont l'existence historique n'est pas nécessairement avérée ; le cadre de l'action est le palais ou une cour royale autre que celle de Madrid imprécise et atemporelle ; la part du comique est très faible – bienséance oblige – et s'il y en a, c'est au *gracioso* qu'il revient de faire rire dans des situations isolées. L'intrigue romanesque de ces pièces entraîne le thème de la *privanza* (du « favori ») où il peut y avoir un conflit de rang entre les amants. Ibid., p. 328-329. Ce type de pièces est principalement orienté en France vers la tragi-comédie de palais. On peut trouver dans cette catégorie des pièces comme *La mentirosa verdad* et *Lances de amor y fortuna* ainsi que leurs adaptations par Boisrobert, *Cassandre, comtesse de Barcelone* et *Les Coups d'amour et de fortune* respectivement. On verra que la *Théodore* rentre aussi dans cette catégorie, de même que sa nouvelle *L'Inceste supposé*, dont elle est la réécriture, car l'aspect comique est totalement absent dans cette intrigue de palais. Rappelons que l'intrigue de *L'Inceste supposé* de La Caze et de *La perseguida triunfante* de Zayas, sources de la nouvelle de Boisrobert, est aussi dépourvue de comique. Quant aux *Nouvelles héroïques et amoureuses*, elles relèvent toutes de la *comedia palaciega*, même si

dans le cas de *L'Heureux Désespoir*, adaptée en partie de *L'Heureuse Constance* de Rotrou, les sources de cette dernière pièce, *Mirad a quien alabáis* et *El poder vencido y el amor premiado*, sont essentiellement des *comedias palatinas* à cause de l'univers ludique dans lequel elles baignent. Boisrobert, quant à lui, a totalement éliminé l'aspect comique de sa nouvelle.

33. La *comedia palatina*, suivant toujours Marc Vitse, se caractérise par trois éléments distincts : d'abord, elles se déroulent dans un cadre exotique à l'extérieur de la Castille dans un univers de fantaisie clinquant et superficiel (l'Italie, l'Angleterre, la France, etc.) ; ensuite, les personnages sont d'un côté de très haut rang (rois, princes, grands seigneurs) et d'une catégorie subalterne (vilains, secrétaires, etc.) la distance entre les deux groupes se voyant soumise au cours de l'intrigue à un processus d'effacement ; enfin, quant à la structure comique, l'ensemble des *dramatis personæ* participe à la production du rire. Ce sont des *obras de burlas*, comme le dit M. Vitse, qui reflètent un univers hyper-ludique à tonalité frivole ou burlesque. *Ibid.*, p. 329-331. Pour sa part, Christophe Couderc a bien signalé que ces comédies entraînent aussi le thème de la *privanza* et ajoute l'aspect fondamental que : « l'une des modulations caractéristiques de la palatine sera de faire alors du personnage disposant de la puissance absolue une femme, et non pas un homme, la "féminisation" de la tyrannie lui ôtant peut-être naturellement de la gravité et permettant au dramaturge de donner une importance majeure à des scènes de séduction féminine. » *Op. cit.*, t. 1, p. 81. On peut citer dans ce groupe l'exemple d'*El mayor imposible* de Lope et de son adaptation par Boisrobert dans *La Folle Gageure*. Il en va de même pour la nouvelle de Castillo Solórzano, *Los efectos que hace amor*, que notre abbé adapta pour le théâtre dans *La Belle Invisible*.
34. Les comédies de *capa y espada* sont des comédies domestiques ou d'intrigue, qu'on désigne aussi sous la formule commode de *comedias de enredo*. Elles se caractérisent par trois aspects essentiels : du point de vue spatio-temporel, elles sont toutes des comédies urbaines et contemporaines, les aventures amoureuses étant projetées dans la vie de tous les jours ; quant au personnel dramatique, il appartient à la moyenne noblesse et en ce sens il y a une appartenance sociale homogène des personnages (ce sont des gentilshommes) ; enfin, elle se caractérise par sa « polyvalence comique », c'est dire que la part du comique étant variable dans ces pièces, on peut les ranger soit dans le sous-ensemble de **comédie sérieuse**, soit dans celui de la **comédie comique**. Voir *Eléments*, *Op. cit.*, p. 331-333. C. Couderc affine cette approche en mettant en relief d'autres éléments définitoires du genre : il rappelle d'abord que le code « *onomástico* » joue un rôle important car les prénoms de ces personnages coïncident avec ceux de l'usage social en vigueur, comme don Juan ou don Pedro, tandis que dans les comédies de palais et palatines, les prénoms sont très exotiques, comme Tindaro, Feniso, Melanipe, Hipólita. De même, Couderc parle de la « prééminence du personnage féminin », car il a remarqué le rôle premier accordé aux jeunes filles dans les situations divertissantes soit qu'elles décident de tromper les autres, soit qu'elles conçoivent les divers stratagèmes. Ensuite, ces pièces ont tendance à une concentration de la scène dans le temps et dans l'espace, un critère qui favorise et facilite le choix des adaptateurs français. En outre, l'unité de temps et de lieu sont au service de la vraisemblance, mais d'une vraisemblance toute conventionnelle qui consiste à accepter comme crédible l'in vraisemblable ou « *la artificiosa inverosimilitud teatral* » comme le signale C. Couderc en citant Ignacio Arellano. Cette vraisemblable de l'in vraisemblable est une convention qui n'a pas de rapport à la réalité. Enfin, il y a une « *ruptura del decoro* » de la part des jeunes gens

amoureux, qui sortent des bornes de la convenance et qui transgressent les règles sociales ; en revanche, cet affrontement ne se fait pas à visage découvert mais par la généralisation du procédé du déguisement, c'est-à-dire de manière subreptice au moyen du voile et de l'*embozo*, ce qui entraîne les personnages à jouer le rôle du masque ou de la nouvelle identité qu'ils ont adoptée. Voir *Le Système*, *Op. cit.*, t. 1, p. 84-89. On trouve dans le premier groupe de comédies sérieuses, *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla que Boisrobert adapte dans ses *Généreux Ennemis*, où il est question d'un drame d'honneur ; on trouve dans le second groupe de comédies comiques, *La celosa de sí misma*, *Don Gil de las Calzas verdes* (de Tirso toutes les deux), *Casa con dos puertas* et *Peor está que estaba* (de Calderón toutes les deux), autant de pièces que Boisrobert adapte sous les titres de *La Jalouse d'elle-même*, *Les Trois Orontes*, *L'Inconnue* et *Les Apparences trompeuses*, où il est question d'intrigues amoureuses. À titre indicatif rappelons que l'intrigue enchâssée dans *La Folle Gageure* est aussi celle d'une comédie comique.

35. Les *comedias de figurón* constituent un sous-ensemble au sein des *comedias de capa y espada*. Ignacio Arellano définit ainsi le genre : « en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falta de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador. » (« dans une trame de cape et d'épée est inséré un protagoniste comique qui devient la figure centrale du comique grotesque : ce protagoniste est le plus souvent un noble provincial, porteur de valeurs archaïques, manquant d'esprit et plein de défauts comiques, qui devient victime de son propre ridicule et de la moquerie des autres personnages et des spectateurs. ») *Historia*, *Op. cit.*, p. 139. Catherine Marchal-Weyl complète cette idée en ajoutant que le *figurón* se distingue par son apparence extérieure insolite et inadaptée et sa manière de se tenir dans le monde. C'est un personnage hors norme, décalé par rapport aux usages de la cour et de Madrid, plein de certitudes et de vanités qui lui font penser qu'il est la référence du goût et de l'élégance. Mais même s'il peut être glouton et couard, il diffère totalement du *gracioso* en ce que ce dernier est intelligent et a une maîtrise du langage. Voir *Le Tailleur*, *Op. cit.*, p. 69-71. On compte dans ce sous-groupe de *Comedias Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, dont Boisrobert s'inspire pour sa comédie en un acte *L'Amant ridicule*.
36. Christophe Couderc, *Le Système des personnages de la Comedia espagnole (1594-1630)*. *Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, Thèse de doctorat dirigée par Jean Canavaggio, Université de Paris X-Nanterre, 1997.
37. En plus de la comédie *La Belle Plaideuse*, dont la source n'est pas espagnole.
38. Rappelons, à titre d'exemple, les phrases suivantes : « j'ose croire sans beaucoup de presumption, que je l'ay rendu juste & poly, de brut & dereglé qu'il estoit », l. 30-32 de *l'Advis* de *La Folle Gageure* ; ainsi que lorsque Boisrobert se vante d'avoir travaillé à « rectifier la disposition de ce sujet Espagnol », l. 6-7 de la dédicace des *Coups d'amour et de fortune*.
39. C. Marchal-Weyl résume ainsi les deux aspects caractéristiques de la *Comedia* : « d'une part l'aspect inévitable, fatal d'une intrigue construite sur un horizon d'attente programmé par le titre et sur un système de personnages codifié ; d'autre part, la liberté combinatoire qui permet d'organiser les rapports de force et les épisodes en explorant tous les possibles et en jouant pleinement des hasards. » *Ibid.*, p. 60.

Bibliographie

- Adam Antoine, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1997, 3 vol.
- Anonyme, *Boscorobertine*, éd. Emile Magne, dans *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662)*, Paris, Mercure de France, 1909.
- Arellano Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Aubignac, François Aubignac, abbé d', *Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Boisrobert, *Epistres en vers*, éd. Maurice Cauchie, Paris, Hachette, 1921, 2 vol.
- Bourqui Claude, « La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII^e siècle hypothèse sur le Grand Cyrus », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, éd. Rainer Zaiser, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », n° 64, 2006.
- Bray Bernard, « Les *Epistres en vers* de Boisrobert », *Littératures classiques. L'Épître en vers au XVII^e siècle*, n° 18, printemps 1993, p. 135- 147.
- Cioranescu Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1969.
- Couderc Christophe, *Le Système des personnages de la Comedia espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, Thèse de doctorat dirigée par Jean Canavaggio, Université de Paris X-Nanterre, 1997.
- Delmas Christian et le groupe de recherche « Idées, thèmes et formes 1580-1660 » (éd.), *Didon à la scène : Scudéry, Didon (1637), Boisrobert, La Vraye Didon ou la Didon chaste (1643)*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, « Collection de Rééditions de textes du XVII^e siècle publiée en supplément de la revue *Littératures classiques*, 1992.
- Faguez Émile, *Revue Hebdomadaire*, 22 mai 1909, vol. 4, p. 516-543.
- , *Feuilleton du Temps*, du 1^{er} juillet 1911, page littéraire.
- Furetière Antoine, *Dictionnaire Universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.
- Guevara Quiel Francisco, *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé de Boisrobert*, Thèse de Doctorat de l'Université de Sorbonne-Paris IV sous la dir. de Georges Forestier, Paris, 2009.
- Guichemerre Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures Modernes », 1981.
- Iline Anastasia, *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662). Ecrivain et homme de pouvoir*, thèse doctorale de l'École des Chartes, Paris, 2004.
- Lancaster Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1929-1942, 5 parts, 9 vol.
- Loret Jean, *Muze historique ou Recueil des lettres en vers*, éd. Charles-Louis Livet, Paris, P. Daffis, 1877, 3 vol.
- LOSADA GOYA José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999.

- Magne Émile, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662)*, Paris, Mercure de France, 1909.
- Marchal-Weyl Catherine, *Le Tailleur et le frippier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.
- Patin Gui, *Lettres de Gui Patin*, éd. J.-H. Reveillé-Paris, Paris, J.-B. Baillière, 3 vol.
- Rousset Jean, *Et leurs yeux se rencontrèrent. La scène de la première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.
- Tallemant des RÉAUX Gédéon, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 2 vol.
- Vitse Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2^e éd., (1988) 1990.