

***Les Nouvelles héroïques et amoureuses* de l'abbé Boisrobert**

FRANCISCO GUEVARA QUIEL
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Résumé

Si dans certains cas, l'abbé Boisrobert n'a pas avoué la source hispanique de ses œuvres, dans ses *Nouvelles héroïques et amoureuses* en revanche, parues en 1657, il nous les livre franchement en se félicitant de la capacité d'invention des auteurs espagnols. Pourtant, cette question mérite un examen exhaustif quand on sait que ces sources ne sont peut-être pas toutes directes mais par auteur français interposé... l'avertissement de l'abbé s'avérant ainsi une fausse piste pour les retrouver. Nous n'aurons pas ici l'occasion de nous y attarder, mais nous parlerons de quelques difficultés parallèles tenant au processus d'adaptation : dans quelle mesure ces sources résistent-elles au schéma de régularité à la française ou se plient-elles aux exigences ? Quels sont les changements opérés par l'auteur ? Quels en sont donc quelques-uns des enjeux éthiques et esthétiques de l'adaptation opérée par l'abbé Boisrobert ? On cherche ainsi à donner quelques éléments de réflexion à propos de ce phénomène majeur et à mettre à jour une œuvre importante mais sans doute la plus méconnue de l'auteur : un recueil de quatre nouvelles qui contient en particulier la première adaptation française de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, œuvre majeure incomprise par les Français du XVII^e siècle.

Mots clé: Boisrobert, nouvelle, *novela*, *Comedia*, tragi-comédie, adaptation, XVII^e siècle, baroque, classique, Zayas, La Caze

Resumen

Si en determinados casos, Boisrobert no ha querido revelar la fuente hispánica de sus obras, el abad hizo lo contrario con sus *Nouvelles héroïques et amoureuses* publicadas en 1657, no solo indicándolas sino también elogiando la capacidad de invención de los españoles. Sin embargo, esta cuestión merece un examen exhaustivo cuando se sabe que dichas fuentes podrían no ser todas directas sino por autor francés intermediario...

el “aviso” del autor convirtiéndose así en una falsa pista para encontrarlas. No podremos quedarnos aquí a ventilar este problema sino a tratar solamente algunas dificultades paralelas relativas al proceso de adaptación: ¿en qué medida dichas fuentes se resisten al esquema de la regularidad imperante en Francia o en qué medida más bien se pliegan al mismo? ¿Qué cambios opera el autor? ¿Cuáles son algunos de los desafíos éticos y estéticos que plantea Boisrobert? Se busca así dar algunos elementos de reflexión a propósito de este fenómeno mayor y actualizar una obra importante pero sin duda alguna la más desconocida del autor: una colección de cuatro novelas que contiene en particular la primera adaptación francesa de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, obra mayor incomprendida en la Francia del siglo XVII.

Palabras claves: Boisrobert, novela corta, novela, Comedia, tragedia-comedia, adaptación, siglo XVII, barroco, clásico, Zayas, La Caze

L'adaptation d'une littérature nationale à une autre est un phénomène que l'on peut tout particulièrement repérer et situer d'une manière accusée dans le second tiers du XVII^e siècle français, spécifiquement par rapport à la littérature espagnole qui donna lieu en France à un grand mouvement que la critique s'accorde à désigner comme étant celui des œuvres « à la espagnole », et par là, de la grande comédie en cinq actes. Cela permit 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. On constate que la majorité des œuvres de cet auteur, tous genres confondus, est marquée par sa présence.

C'est ainsi qu'en 1657, au tournant d'une période et d'un goût qui commençaient à s'estomper déjà et qu'une bonne partie de la critique s'accorde à désigner comme « baroque », voyait le jour à Paris un recueil de nouvelles qui ne devait pas marquer énormément les esprits de l'époque. Il s'agissait des *Nouvelles héroïques et amoureuses* du « plaisant abbé Boisrobert », pour emprunter le mot de l'un de ses principaux défenseurs modernes Émile Magne, Boisrobert homme de théâtre et surtout grand adaptateur de la *Comedia* et de la *novela* espagnoles en France dans la première moitié du siècle.

On va constater que ce ne sera pas la même fortune que courut, deux années plus tard, en novembre 1659, une farce que Molière fit représenter par sa *Troupe de Monsieur, frère unique du roi*, avec un succès retentissant devenu par la suite une mode, à savoir *Les Précieuses ridicules*, pièce de théâtre qui rappelait par beaucoup l'état d'esprit et le goût qu'incarnaient pour lors notre abbé

Boisrobert et ses semblables, notamment dans une comédie comme *La Folle Gageure* où rien ne prête à rire et à laquelle Molière se plaît à donner un caractère burlesque. Il ne serait d'ailleurs pas étonnant que ce poète comique eût songé à Boisrobert pour composer cette petite comédie, qui, elle, marqua les esprits du temps. Une nouvelle ère s'annonçait ainsi, qui devait être appelée à durer et à inaugurer la période dite « classique », par rapport à laquelle Boisrobert semble désormais dépassé et démodé, et qui laisse derrière une période dite « baroque » que la littérature espagnole incarnait parfaitement et à laquelle notre abbé sera associé.

Cette petite digression n'aura pas été inutile pour dire que malgré la distance entre de ces des modes d'écriture en termes de poétique, c'est-à-dire théâtre et prose, cet aspect n'aurait guère d'important si l'on ne savait pas pertinemment qu'il se tisse des rapports très étroits entre le mode narratif et le mode dramatique à l'époque, la *novela* et la *Comedia* permettant de faire toute sorte de dérivations génériques en France, grâce en particulier au caractère universel de celle-ci qui, à priori, ne semble pas prédéterminer les choix quand on fait une adaptation en France. De même, le genre « nouvelle » en soi fonctionne en France à l'instar du mode dramatique auquel il a été soumis pour lui attribuer un caractère vraisemblable et bienséant que l'on veut qu'il revête à l'époque, sans parler du fait que les nouvelles de Boisrobert sont pensées et construites aussi sous forme de mode dramatique.

Et qui dit adaptation dit se placer par rapport à l'autre. Boisrobert signale dans la dédicace de ses *Nouvelles héroïques* à Nicolas Fouquet, son dernier puissant protecteur, que :

Les sujets que j'ai tirés tout nus et tout simples de l'Espagnol, et que j'ai rectifiés selon nos manières, en sont tout particuliers et tout beaux, les incidents en sont tout merveilleux et tout surprenants, le style en est tout pur et net, et enfin ce petit ouvrage peut passer parmi les plus délicats de la cour pour galant et pour agréable.¹

Du côté de la source, rien à dire : il reconnaît que l'invention est espagnole. En revanche, l'aspect formel pose problème : il faut la rectifier, selon l'auteur. Pourtant ce souci de « rectification » n'est pas exclusif à Boisrobert. C'est l'époque qui le veut et les doctes français l'exigent. On va constater que les hommes de lettres du temps, qui considèrent la littérature espagnole comme dérégulée et obscure, vont essayer de soumettre leurs œuvres aux exigences des règles des unités, de bienséance et de vraisemblance. À ce propos, la préface que Boisrobert fait à la comédie que je viens de citer, *La Folle Gageure*, est très symptomatique de cet état d'esprit et il l'exprime en ces termes quelques années plus tôt dans la préface :

Quoique la gloire de l'invention soit due au fameux Auteur Espagnol d'où j'ai tiré le sujet de cette Comédie, je prétends toutefois, si elle mérite quelque louange, que j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement **j'en ai**

retranché toutes les choses importunes et superflues, qui faisaient peine à l'esprit, mais que **je pense encore en avoir rectifié plusieurs autres** qui faisaient autant de peine au jugement. S'il te plaît, Lecteur, te donner la peine de lire cette Comédie dans l'Espagnol, sous le titre qui lui est donné du *Plus grand impossible*², tu m'avoueras que **je n'ai pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la Française**, et le **Fripier ne te paraîtra peut-être pas moins adroit que le Tailleur**.

Tu en trouveras une autre chez le même Libraire nouvellement imprimée, sous le titre des *Trois Orontes*, qui est toute de mon esprit et de ma façon, et par elle tu jugeras, que si nous nous donnions quelquefois la peine d'inventer, **les Espagnols ne seraient pas les seuls maîtres des belles inventions**.

Je t'en promets une dans fort peu de temps que j'ai tirée du même Auteur Espagnol, sous le titre de *La Vérité menteuse*³. Je me suis plusieurs fois étonné en la lisant, comment les illustres Corneille [...] n'ont point découvert celui-ci **si plein de richesse et d'invention**. Je puis dire avec vérité que le grand Lope de Vega s'y est surmonté lui-même. Je ne vis jamais rien de si beau ni de si brillant, **mais j'ose croire sans beaucoup de présomption que je l'ai rendu juste et poli, de brut et de déréglé qu'il était**, et que si nos Muses ne sont pas aussi inventives que les Italiennes et les Espagnoles, **elles sont au moins plus pures et plus réglées**.⁴

Cet avertissement se dispense de commentaire, car la vision que l'on a de la littérature espagnole paraît transparente : elle est brute et irrégulière. On retiendra quand même que Boisrobert, comme beaucoup de ses contemporains, reconnaît sans ambages le génie inventif des auteurs hispaniques. Mais il est manifeste que la littérature espagnole nécessite d'importants remaniements avant d'être produite et transmise à la culture française.

Dans le recueil de *Nouvelles héroïques*, qui figurent parmi les dernières manifestations littéraires de l'auteur, même s'il ne s'exprime pas dans les mêmes termes, la perception reste la même et les sources hispaniques vont souffrir d'importants changements, ce qui correspond aussi à un conditionnement esthétique qui est celui que la doctrine demande à être respecté par les écrivains. Les quatre petites nouvelles qui y sont insérées sont, par ordre d'apparition : *L'Heureux Désespoir*, *L'Inceste supposé*, *Plus d'Effets que de paroles*, et *La Vie n'est qu'un songe*.

Ce n'est pas ici le lieu de nous consacrer à l'étude de chacune d'elles ni d'expliquer en quoi consiste le processus d'adaptation en particulier. Il suffira de dire que la question des sources se présente pour le moins problématique en ce sens que non seulement l'affirmation de l'auteur paraît contestable eu égard à leur vraie provenance, mais aussi par rapport aux choix éthiques et esthétiques opérés par lui : quelle vision de l'homme nous donne-t-il ? Que

privilège Boisrobert ? Quel message cherche-t-il à transmettre quand on sait la vocation morale que l'on attribue au genre « nouvelle » ? Quel public cherche-t-il à toucher ? Pourquoi avoir préféré le mode narratif au mode dramatique alors que la plupart des sources sont théâtrales et que la plupart de ses adaptations ont été conçues pour être représentées sur la scène ?

Ce qui paraît assez remarquable au sein de ce phénomène, à la lecture comparative d'une source et de son avatar, c'est que dans certains cas, où le degré de proximité entre l'une et autre est si évidente qu'elle saute aux yeux, les auteurs français s'empressent de présenter l'influence qu'ils ont reçue comme étant de peu d'importance ou tout au moins insignifiante, quand ils ne refusent tout bonnement d'avouer que leur source est hispanique, niant l'existence ou démeritant la qualité du modèle à partir duquel ils adaptent leurs œuvres, ce qui est le cas des *Trois Orontes*, que nous venons de citer. Boisrobert n'est pas étranger à cette double attitude, lui qui dans des préfaces n'est pas paradoxalement avare de compliments vis-à-vis du génie créateur des Espagnols, tout en considérant que cette matière première à partir de laquelle il travaille a nécessité de sa part d'un important remaniement pour la rendre « juste et polie ».

Si l'on prend pour exemple un cas représentatif comme celui de la *Casandre*, une tragi-comédie de 1653, l'on s'aperçoit que le travail de remaniement fait par l'auteur n'est pas aussi important qu'il voudrait le faire croire lorsqu'il nous dit dans son avertissement au lecteur que :

Si Villegas, Espagnol assez obscur qui a este assez heureux pour trouver un si beau nœud, eût eu la même fortune dans le dénouement, cette seule production l'aurait sans doute égalé aux plus fameux Inventeurs de sa nation et de son siècle. Si comme cette pièce est assez rare, il arrive par hasard qu'elle vienne à tomber entre tes mains, j'ai la vanité d'espérer que tu priseras peut-être moins les richesses et les profusions de l'Auteur que ma petite économie.⁵

« Économie » est un terme qui peut être entendu comme « organisation », ou « agencement ». Et l'on remarquera qu'il s'agit ici de la même image qu'il nous offrait tout à l'heure en comparant le « Tailleur » avec le « Fripier », car on voit très clairement la hiérarchie qu'il établit par antiphrase entre sa condition d'auteur Français, bien supérieur à celle de l'auteur espagnol, forcément inférieur.

Là aussi, après avoir étudié en détail les deux œuvres, ce que je ne peux pas non plus développer ici, on s'aperçoit que la trouvaille dont se flatte tant l'auteur n'est pas aussi extraordinaire qu'il veut le faire croire et ne diffère que de très peu de la source. En ce sens, Boisrobert ne fait que s'inscrire dans le même état d'esprit de ses contemporains, selon lequel les Espagnols avaient fait fi des règles aristotéliennes des unités.

On va plutôt considérer, en dépit des modifications nécessaires qu'il devait introduire dans ses œuvres, contrairement à l'image dépréciative qu'il nous renvoie, selon laquelle ses modèles sont des pièces « dérégées », que 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 quelques auteurs du cycle lopesque, mais surtout ceux du cycle caldéronien, ont tendance à resserrer les intrigues dans le temps et dans l'espace, aspects qui cherchaient à rendre compte de la virtuosité des auteurs dans l'agencement de l'intrigue au risque de tomber dans l'invraisemblance, comme l'a déjà bien expliqué Ch. Couderc dans ses travaux⁶, notamment lorsqu'ils concentrent beaucoup de péripéties en peu de temps dans un ou deux lieux. Quant à l'unité d'action, le cas échéant, il ne s'accommode pas moins de la duplicité d'intrigues que l'on trouve dans les originaux.

Ainsi, quand on sait que la *Comedia* repose sur une structure très solide⁷, 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 de celle que les poètes français nous ont souvent transmise : s'agit-il d'une méconnaissance de son organisation profonde et de ses enjeux ? On peut se demander si cette attitude n'est pas démentie dans les faits non seulement par le volume des adaptations hispaniques faites, mais aussi par le degré de conformité de l'imitation à la source. 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 et narrative privilégiés en France.

En ce sens, on peut dire qu'en général, l'œuvre de Boisrobert suit d'assez près ses modèles hispaniques tout en opérant des phénomènes d'amplification et de réduction selon l'intérêt que l'auteur porte aux éléments constitutifs de ses sources et les exigences normatives du théâtre et de la prose français. Les techniques d'adaptation sont ainsi récurrentes, ce qui est manifeste par le fait que les adaptations ne se font pas seulement dans la perspective du théâtre vers le théâtre ou du théâtre vers la nouvelle, mais aussi de la nouvelle vers le théâtre et de la nouvelle vers la nouvelle. Cela montre bien que Boisrobert a fait un vrai travail esthétique d'adaptation qui recoupe une démarche d'écrivain à partir d'un ensemble de sources homogènes, espagnoles en l'occurrence, tant narratives que dramatiques. Il va de soi que Boisrobert développe des techniques d'adaptation régulières et constantes, ce qui l'amène à développer aussi une écriture personnelle et cohérente, que l'on remarque dans le ton adopté dans un juste milieu et qui vise la médiocrité de l'honnête homme, créant ainsi un produit littéraire nouveau.

Ajoutons que dans le processus d'adaptation en France, la *Comedia* perd quelques-unes de ses caractéristiques nationales (aspects idéologiques, religieux, axiologiques, esthétiques), sachant que toute adaptation suppose l'assimilation d'éléments structuraux et thématiques. D'un côté, un lecteur assiste à de multiples péripéties des amants et des domestiques qui donnent lieux à des situations compliquées, souvent au détriment de la règle de la vraisemblance, qui passe au second plan. La règle des unités de temps et de lieu est élargie selon les besoins et le caractère des personnages, classés le plus souvent dans une typologie plus simple, reste subordonnée à l'intrigue amoureuse.

D'un autre côté, toute adaptation implique une assimilation thématique, notamment celle des lois rigoureuses de l'honneur et d'une conception particulière du destin, du hasard et de la fatalité, celle aussi du dénouement heureux de la dramaturgie espagnole, de l'instabilité et la fragilité de la condition humaine, le retournement inespéré de fortune, la trahison éhontée, l'arrivisme outrancier, la situation et la condition fragile de la femme sujette aux caprices de l'homme et qui n'a d'autre ressource qu'elle-même et ne peut se fier finalement qu'à sa propre vertu. Le devoir impose à une femme de sauvegarder son honneur, comme dans *L'Inceste supposé*, lorsque sa vertu est mise à mal. Le thème du destin inéluctable et du rêve trompeur, amplement développé par Calderón, sera aussi exploité de manière accusée par Boisrobert dans *La Vie n'est qu'un songe*, comme en témoignent les réflexions des personnages principaux :

Apprenez, Sigismond [dit Clotalde à celui-ci renvoyé en sa caverne], que tous nos projets ne sont que chimère, que faiblesse et que vanité, que pour l'ordinaire l'homme se trompe et se mécompte en veillant aussi bien qu'il fait en dormant, et que sa vie n'est qu'un songe.⁸

Et plus loin :

Enfin, il conclut que la vie n'est qu'une illusion, qu'une chimère et qu'une ombre qui passe vite, que le plus grand bien qu'on y goûte n'est que du vent, et que comme les songes sont trompeurs et pleins de mensonge, il a pitié de ceux qui s'y fient, et qui fondent leurs espérances sur ces vanités.⁹

Le hasard ne prend pas moins part aux difficultés qu'éprouvent des personnages confrontés à un dilemme, apparemment insoluble, où s'opposent honneur et devoir de sang, comme dans *L'Heureux Désespoir*, lorsque le prince Abindare voit dans le suicide l'unique remède au malheur d'être séparé de Darache, son amante, et qu'il ne peut plus épouser parce que le roi son frère la veut inopinément pour lui.

Il s'agit donc le plus souvent de choisir et d'amplifier des situations presque toujours pathétiques, éliminant au maximum les éléments comiques de la source espagnole. Les adaptateurs français auront soin d'opérer des choix qui traduisent l'une ou l'autre situation. Mais tout ne sera pas transposé, notamment les aspects trop marquants de l'idéologie nationale, comme les questions de la foi, par exemple, ce que Boisrobert a sciemment fait dans *L'Inceste supposé*. Alléger, concentrer, simplifier constituent donc le mot d'ordre général.

Enfin, on a constaté que le procédé dramaturgique du déguisement ou du voile constituent un modèle très fréquent chez les princes et les simples dames et cavaliers utilisés dans la narration. De manière générale, les sujets de ces pièces romanesques relèvent d'une adéquation au système de valeurs des milieux mondains ; il s'agit de confirmer l'identité et le mérite de la noblesse par une série d'indices qui informent de leur condition malgré leur « anonymat », que ce soit le port, le geste, la délicatesse dans l'expression du sentiment amoureux, ou alors

l'effet de contraste entre le maître et le valet. En voici des exemples éloquentes tirés de la nouvelle *L'Heureux Désespoir* :

Abenamar [qui est le valet du protagoniste] connut bien que le personnage qu'il allait faire était assez délicat, mais il n'hésita point sur le commandement que lui fit un maître qu'il aimait avec passion, et lui dit qu'il était tout prêt de satisfaire à ses ordres. Il prit donc un habit superbe, et le Prince en prit un assez simple, dans lequel toutefois il était propre, que ceux qui ne connaissaient ni l'un ni l'autre, n'eussent pas eu beaucoup de peine à discerner le vrai Prince d'avec le faux.¹⁰

Ou encore :

Quand la Reine le vit paraître [le Prince] avec cette modestie qui lui était naturelle, cette mine haute, et cette grâce majestueuse qui brillait au travers de ses habits simples, elle perdit dans la rencontre d'un si agréable visage une partie du violent mouvement qui l'agitait. Elle voulut ouvrir la bouche pour lui témoigner son ressentiment et sa colère, mais il fallut qu'elle cédât à ce charme surprenant qui l'arrêta, et ce qui se forma dans son cœur en cet agréable moment, se trouva plus fort que ce qu'elle avait déjà sur la langue. Au lieu des paroles impétueuses que lui demandait sa colère, l'amour qui tout à coup dissipa cette tempête, ne lui demanda qu'un soupir. Encore fit-elle un effort pour l'étouffer, de crainte que sa vertu n'en fût blessée, en tournant donc la tête d'un autre côté dans la honte de cette surprise : ah !, dit-elle en elle-même, pourquoi le Prince qu'on m'envoie n'est-il pas fait comme celui qui le suit ?¹¹

C'est la raison pour laquelle on appelle ces interversions entre maître et valet « galantes ».

Enfin, il s'agit de mettre en valeur l'intérêt sur l'héroïne à l'instar des modèles tragi-comiques, comme *Cassandra* ou *Théodore*, exception faite de *La Vie n'est qu'un songe*, où Sigismond occupe la place centrale pour des raisons plutôt philosophiques. C'était aussi une manière de retenir l'intérêt d'un public galant, notamment de celui des femmes de la haute société parisienne. En effet, la femme y est victime d'accusations calomnieuses, de persécutions, de viols et d'injustices de la part des hommes ; aussi y occupe-t-elle une place essentielle, le thème baroque du *desengaño* se présentant comme corollaire de ces fléaux et traduisant la situation typique du désabusé. C'est l'aspect qui rend le mieux compte de toutes ces œuvres. Boisrobert s'en fait l'écho dans trois récits à l'exemple de María de Zayas, qui rompt avec les conventions de la nouvelle espagnole de son temps, en ce sens qu'elle refuse systématiquement le dénouement heureux en mariage. Chez elle, la protagoniste Lisis, désabusée par le comportement brutal et prédateur des hommes, renonce à l'idée d'épouser don Diego et préfère rentrer dans un couvent. Dans ses *Desengaños*, Zayas s'érige en quelque sorte en l'apologiste de la bonne réputation des femmes et de leur

honneur, et tient absolument à les mettre en garde contre les tromperies et la cruauté de la gent masculine :

Y vosotras, hermosas damas, de toda suerte de calidad y estado, ¿qué más desengaños aguardáis que el desdoro de vuestra fama en boca de los hombres? ¿Cuándo os desengañaréis de que no procura más de derribaros y destruiros, y luego decir aún más de lo que con vosotras les sucede? ¿Es posible que, con tantas cosas como habéis visto y oído, no reconoceréis que en los hombres no dura más la voluntad que mientras dura el apetito, y en acabándose, se acabó? [...] ¿Pensáis ser más dichosas que las referidas en estos desengaños? Ése es vuestro mayor engaño; porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor. ¿Porqué queréis, por veleta tan mudable como la voluntad de un hombre, aventurar la opinión y la vida en las crueles manos de los hombres?¹²

Ce discours semble trop inadapté, trop réaliste et trop anticonformiste pour que Boisrobert se l'approprie entièrement et s'en fasse l'écho en France à son époque. Il se cantonne donc à la fiction, et en ce sens reste assez conventionnel, n'osant pas trop enfreindre les normes sociales en vigueur dans son propre pays. Mais il est certain qu'un message allant dans la même perspective, beaucoup moins agressif et direct certes, est transmis à ses lecteurs, et principalement à ses lectrices. Chez Boisrobert, la reine de Maroc et la reine de Hongrie, après maints malheurs essayés, se surpassent elles-mêmes et optent pour une « sainte retraite » à l'abri des contingences de ce monde et de l'injustice aveugle des hommes. Dans *Plus d'Effets que de paroles*, la princesse de Salerne, Mathilde, n'en fera pas autant (c'est une autre solution au même problème qui est envisagée) mais elle n'arrive pas moins aux mêmes conclusions et ne devient pas moins lucide sur sa situation fragile de femme. Dans *La Vie n'est qu'un songe*, il s'agit encore d'un *desengaño*, mais cette fois-ci, il est subi par un homme, le prince Sigismond, que l'on pourrait considérer comme se faisant l'écho de la « pensée » de Boisrobert quant à l'amère expérience d'un revers inespéré de fortune, thème baroque par excellence que notre auteur se plaît à exploiter dans cette dernière nouvelle.

On a vu que Boisrobert présente ses *Nouvelles héroïques et amoureuses* comme étant tirées directement d'une source espagnole chacune. À vrai dire, s'il est certain que toutes les nouvelles sont transposées sur le mode narratif à partir de pièces de théâtre, seulement la troisième et la quatrième semblent a priori avoir une source espagnole unique et directe. Ainsi, *Plus d'Effets que de paroles* est tirée de *Palabras y plumas* du Tirso de Molina et *La Vie n'est qu'un songe* est tributaire de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca¹³. Le poète Scarron avait déjà adapté la pièce de Tirso pour une nouvelle qu'il a insérée dans un recueil intitulé *Nouvelles tragi-comiques*, tandis que Boisrobert est le premier à avoir adapté en français le chef-d'œuvre qu'est la pièce de Calderón, chef-d'œuvre pour le monde hispanique au moins, car les Français n'ont jamais porté le moindre intérêt à cette pièce incomprise et méconnue¹⁴.

Quant à la première et la seconde nouvelles, elles ont été conçues à la suite d'un travail fait par contamination. Selon la critique, et par la suite l'intérêt est d'aller vérifier ces informations de manière très précise, *L'Heureux Désespoir* semble être le résultat de l'adaptation de la tragi-comédie *L'Heureuse Constance* de Rotrou et de la pseudo-histoire *Guerras civiles de Grenada* de l'Espagnol Ginés Pérez de Hita. Mais la question est encore plus complexe, car la critique demeure d'accord en ce que cette pièce de Rotrou combine aussi deux *comedias* de Lope de Vega bien plus anciennes, à savoir *Mirad a quien alabáis* et *El poder vencido y amor premiado*. Boisrobert semble donc avoir habillée d'une atmosphère hispano-mauresque une intrigue que Rotrou plaçait dans sa pièce en Hongrie et en Dalmatie.

Si l'on regarde de plus près le cas de *L'Inceste supposé*, la question des sources semble particulièrement complexe et confuse d'abord pour un problème de datation et ensuite parce que plusieurs sont en lice. En 1640, le poète dramatique La Caze fait paraître une pièce intitulée *L'Inceste supposé*, française donc et homonyme de celle de Boisrobert. Or il se trouve que le sujet de cette nouvelle est le même que celui de la dernière tragi-comédie de celui-ci, la *Théodore, reine de Hongrie*, pièce qui a été violemment critiquée par un ennemi gratuit et inconnu de notre abbé, Baudeau de Somaize, dans un libelle intitulé *Remarques sur la Théodore de l'auteur de Cassandre*, parues le six août 1657¹⁵. Somaize affirme, avec preuve à l'appui, que Boisrobert a pillé la pièce de La Caze. Mais si les *Nouvelles héroïques* sont publiées le 12 mai 1657, la *Théodore* ne fut jouée que le 15 juin de cette année tandis que le texte de la pièce ne fut publié que le 15 novembre de la même année. Il y a donc six mois de décalage entre les nouvelles et la pièce de théâtre, ce qui nous fait penser que les nouvelles furent écrites bien avant la pièce. Et c'est là un aspect que la critique n'a jamais examiné de près jusqu'à présent, nous croyons, ce qui pose problème pour déterminer exactement l'origine des sources. En toute logique, il faudrait aborder la question par rapport à la chronologie, d'autant que l'on sait que le sujet de la nouvelle et celui de la pièce sont strictement les mêmes.

En effet, la tragi-comédie de La Caze fut publiée dix-sept ans plus tôt, en 1640, tandis que *Los desengaños amorosos* de Zayas parurent pour la première fois en 1647. Manifestement La Caze n'a pu en aucun cas se servir de la nouvelle de l'auteure espagnole. En revanche, en comparant celle-ci avec *L'Inceste supposé* de Boisrobert, nous avons trouvé que notre auteur aurait pu s'appuyer suffisamment sur *La perseguida triunfante* sans avoir nécessairement besoin d'une autre source, car le matériau de l'œuvre espagnole lui offre tous les éléments pour élaborer sa propre intrigue¹⁶. Il est évident que l'histoire racontée par Zayas est parfaitement conforme au genre et à la finalité du mode narratif et qu'elle n'a cure d'organiser sa nouvelle sur un quelconque besoin dramaturgique. Elle commence donc *ab ovo* et non *in medias res*, comme la tragi-comédie de Boisrobert. Elle est aussi largement plus longue, plus fantaisiste, plus fantastique ; elle est pleine de rebondissements, d'épisodes et d'aventures des plus cruelles aux plus tendres, le sang coule à flots, les tentatives de viol sont à l'ordre du jour, les meurtres et les outrages les plus barbares se succèdent les uns après

les autres ; on trouve aussi des sortilèges à foison, des cabales, des jalousies, des calomnies, des injustices et tout ce qui peut agrémenter des récits où l'auteure s'efforce d'exalter la figure de la femme et de dénoncer la barbarie et l'injustice de la gent masculine à l'égard de celle-ci.

Sachant que Boisrobert écrit sa nouvelle en 1657, époque où l'exigence de vraisemblance est une condition majeure dans la littérature, on peut aisément deviner quels éléments de ce récit il est forcé d'abandonner, non seulement par le caractère extrêmement fantastique – bien que plaisant – de la nouvelle de Zayas, mais aussi par les exigences de vraisemblance, de bienséances et des unités qui sont celles qui priment en France¹⁷. Cela suppose donc qu'il réduit au maximum le personnel héroïque ainsi que l'intrigue, ne laissant que la principale au détriment des secondaires, qui sont nombreuses chez Zayas. L'abbé se concentre alors sur la naissance de la passion « incestueuse » du prince, l'accusation et la condamnation de la reine, ainsi que la révélation de la vérité au roi pour rétablir l'ordre, un ordre que l'on peut tout à fait identifier au traditionnel procédé des reconnaissances et au mariage final (entre Irène et le prince Tindare, le couple secondaire), à l'exemple de celui que Federico concerte avec la princesse Isabel d'Angleterre dans la *Perseguida*.

On perçoit bien que malgré le caractère narratif de l'œuvre, Boisrobert cherche à se caler sur le modèle du théâtre : il évite l'éclatement de l'espace et, dans une moindre mesure, celui du temps. Quant à l'intrigue, elle est exactement la même que celle de la tragi-comédie *Théodore*, avec quelques ajustements nécessaires pour le passage du mode narratif au mode dramatique. Cet ajustement consiste en l'introduction d'une intrigue amoureuse secondaire entre Irène et Tindare, que l'auteur concentre pratiquement dans le tout premier acte.

Mais ce qui est vraiment important à retenir dans le cas de *L'Inceste supposé* de Boisrobert c'est que l'on trouve dans cette nouvelle, et donc dans *Théodore* aussi, tout le matériau nécessaire qui permettait à l'auteur d'écrire et la nouvelle et la pièce de théâtre à partir d'une seule et unique source, *La perseguida triunfante* en l'occurrence. Ainsi, l'on pourra retrouver les mêmes éléments que l'adaptateur a tirés de l'Espagnole : la déclaration de guerre qui oblige le roi à partir, la désignation par le roi de sa femme et de son frère comme régents de Hongrie pendant son absence, la maladie qui ronge Tindare pour l'amour de la reine, les efforts de celle-ci pour dissimuler son trouble devant lui et les courtisans à cause de ses avances, la lettre qu'il lui adresse, le fait qu'elle se taise et qu'il interprète mal à propos ce silence, la manière dont il se résout à déclarer ouvertement sa passion, ses écarts de conduite notamment en lui baisant langoureusement sa main, le fait que la reine demande à ses domestiques de ne jamais la quitter pour dissuader le prince de toute audace licencieuse, la lettre qui annonce le retour du roi, le fait que celui-ci fasse savoir qu'il n'est qu'à une « demie journée » de distance de la ville où il pense pouvoir arriver dans la soirée et comment le prince le rejoint et devance la reine pour fausser l'histoire et l'accuser de l'avoir séduit, la réaction insensée et aveugle du roi qui condamne injustement sa femme sans vouloir même s'enquérir de la réalité des accusations, comment il envoie un sup-pôt pour la faire assassiner, les remords tardifs qu'il éprouve d'avoir pris une

décision si précipitée, comment elle est épargnée de la mort (par la Vierge chez Zayas et par un billet d'amour de Tindare qui prouve l'innocence de Théodore chez Boisrobert), comment elle est conduite dans un bois où le meurtre doit avoir lieu, enfin comment le roi apprend l'imposture de son frère, combien il se repend de l'avoir cru et d'avoir fait tuer sa femme, comment on le détrompe de la mort de celle-ci, le fait qu'elle accorde son pardon au « lâche suborneur », comment il se repend aussi de ses méfaits, enfin le mariage que l'on cherche à concerter entre le prince et une autre princesse (la sœur de la reine chez Zayas, la cousine de la reine chez Boisrobert), autant d'éléments révélateurs. Mais Boisrobert consacre tout le dernier acte à faire connaître au roi l'imposture de son frère et montrer combien il souffre d'avoir condamné injustement sa femme. Le Français met ainsi l'accent sur le ton amoureux qu'adopte le mari repentant tandis que Zayas met en relief la « méchanceté naturelle » des hommes qui cherchent à détruire les femmes. Elle ne laisse qu'une place très réduite au repentir mais comme venant trop tard puisque le mal est déjà fait.

Malgré cela, les *Remarques* de Somaize doivent nous alerter sur ce point, car il s'agit d'un contemporain qui accuse Boisrobert d'avoir pillé un dramaturge qui avait travaillé sur un sujet semblable presque vingt ans plus tôt¹⁸. C'est une piste que l'on ne peut pas totalement négliger et qui mérite d'être approfondie.

Ce qui est certain c'est que nous avons affaire à une autre version de la même histoire. On ne peut donc pas exclure l'hypothèse que Boisrobert ait composé sa pièce en ayant celle de La Caze sous les yeux. Autrement, comment se peut-il que l'intrigue de la pièce de La Caze soit aussi proche de celle de Boisrobert et qui plus est, de la nouvelle de Zayas, qui a la base est postérieure à l'œuvre de La Caze ? Existe-t-il la possibilité que l'œuvre de Zayas soit mal datée et qu'elle soit parue avant la pièce de La Caze, ce qui enfin pourrait résoudre heureusement ce réseau confus d'influences ? Malheureusement, nous manquons à ce stade d'éléments pour faire des vérifications.

Mais le deuxième constat que l'on fait avec surprise c'est la ressemblance de la tragi-comédie de ce dernier avec la nouvelle de l'Espagnole, qui par définition ne pouvait être connue du Français. Faut-il donc croire que l'écrivaine n'était pas la seule détentrice de ce qui pourrait être une légende qui devait être connue partout en Europe ? Andras Klein¹⁹ rappelle qu'Alexandre Hardy avait composé en 1618 une pièce portant le même titre de *L'Inceste supposé*, œuvre aujourd'hui disparue, mais qui figure bien dans le *Mémoire de Mahelot* comme appartenant à cet auteur. On y trouve les consignes suivantes :

L'Inceste supposé Piece de Mr Hardy. Il faut au Milieu du theatre, une chambre funebre, a un des costez ou il y ayt une piramide Pleine de bourgies et un cœur dessus, le tout tendu de Noir, avec des larmes, a un des costez un hermitage, ou l'on monte et descend, ladictte chambre souvre et ferme au cinquiesme Acte, il faut aussy des dards et javelotes.²⁰

La Caze s'en était-il inspiré ? Cela paraît vraisemblable, autrement le phénomène serait inexplicable, mais là encore, il est difficile de le prouver.

Par ailleurs, il semble aussi qu'une légende du Moyen Âge, contenant le motif de la reine injustement accusée et condamnée pour adultère par le frère de son mari absent, soit présente dans la culture populaire suédoise, irlandaise, néerlandaise, toscane, croate, roumaine et polonaise. En Italie, elle serait connue sous le nom de *L'Impératrice de Rome*²¹. Cependant, il existe aussi l'hypothèse que des dramaturges espagnols, comme Lope de Vega, qui avait déjà travaillé à ce sujet, aient pu servir d'inspiration à Hardy et à María de Zayas²². Mais essentiellement la question reste ouverte.

Signalons enfin que même dans le mode narratif, moins contraignant que le dramatique, Boisrobert maîtrise ses sources et fait d'elles ce qu'il veut. Il y a chez lui un vrai travail sur la matière, qu'il réoriente et « acclimate » au public auquel il s'adresse, tout en produisant des nouvelles à la française. Comme le dit Alexandre Cioranescu :

Le travail de rectification consiste à donner à l'intrigue de la comédie les structures propres de la narration, tout en opérant une sélection, très probablement inconsciente, des éléments à conserver. Son choix ne va ni dans le sens des intentions des auteurs espagnols, ni dans celui des tendances du genre, il n'obéit qu'au goût souverain de l'imitateur.²³

Pour sa part, Kibédi-Varga a souligné que l'étude des thèmes montre que la plupart des nouvelles de cette époque suivent des schémas conventionnels et leur source est souvent ancienne. Outre cet aspect, s'agissant de la nouvelle chez Boisrobert, on remarque bien que les genres littéraires ne sont jamais des compartiments étanches, car nous avons vu les rapports étroits que l'auteur établit entre la poésie dramatique et le récit, non seulement français mais surtout espagnols.

Le recueil de *Nouvelles héroïques et amoureuses* de Boisrobert s'inscrit dans la continuité d'une tradition espagnole connue sous le nom de *novela comediesca*, dont la structure relève de la construction dramatique. Dans ce courant, on trouve notamment Scarron, avec son *Roman comique* (1651) où il a inséré quatre nouvelles²⁴, et ses cinq *Nouvelles tragi-comiques*²⁵ (1656), ainsi que D'Ouille avec ses *Nouvelles exemplaires et amoureuses*²⁶ (1656), et qui précèdent les *Nouvelles héroïques et amoureuses* de Boisrobert. Ces auteurs ont largement contribué à la diffusion de la nouvelle « à l'espagnole » en France.

Notre abbé a voulu combler en premier cette attente du public selon laquelle il faut se tenir le plus près de « la réalité », même si la nouvelle n'était pas à vrai dire une école de réalisme. En revanche, il est certain que la nouvelle espagnole à ceci de plus vraisemblable que la nouvelle française qu'elle n'a cure de l'unité de temps ni de lieu ou d'action, aspect que des adaptateurs comme Boisrobert ont cherché plus ou moins à respecter selon les préceptes de la doctrine dite « classique », sans pour autant y parvenir totalement. Mais c'était aussi une prérogative dont il pouvait se prévaloir, puisque la nouvelle échappait à l'obligation de se réduire à des principes contraignants et rigoureux. On ressent donc un besoin d'apprivoiser les faits et de procéder à une économie académique de

l'action, qui le plus souvent est multiple et variée dans le théâtre espagnol. Dans le mode narratif aussi on trouve des techniques d'adaptation dans laquelle on peut procéder par amplification, réduction, découpage d'intrigues, redistribution éventuelle de personnages.

Dans l'œuvre « à l'espagnole » de Boisrobert deux cultures et deux idéologies se rencontrent qui se fondent entre elles, s'unissent, se cherchent, se recherchent et se métissent dans un dialogue inouï et amoureux, si l'on permet l'expression. Les valeurs projetées par le théâtre espagnol adaptées sur la scène et la prose françaises nous intéressent aussi par leur dynamique puisque dans la pratique de l'adaptation, il s'agit d'étudier la forme particulière qu'adopte l'œuvre imitée, qui relève d'un transfert, d'une transposition et d'une intertextualité, ce qui n'est pas neutre et qui aura pour résultat une entité aux caractéristiques propres et identifiables. Ainsi le regard porté par un écrivain sur ceux qu'il imite ne doit pas nous laisser indifférents. On est donc confronté à deux systèmes littéraires narratifs et dramatiques distincts, où le second, le français, qui se cherche encore en quelque sorte, vient se greffer sur le premier, l'espagnol, qui est au contraire à son apogée et à pris sa forme définitive bien en deçà des années 1650. Il prend en France, grâce à un transfert historique, un tour tout à fait surprenant. Mais il ne suffirait pas de se contenter de constater le rôle des influences dans la réécriture d'une littérature sur une autre, il faudrait aussi comprendre son fonctionnement profond, tel que Georges Forestier l'a bien exprimé en ces termes :

les influences n'expliquent rien : car désigner des influences n'a pas plus d'intérêt que de désigner des sources historiques et littéraires pour expliquer le choix des sujets, comme se contente de faire la critique positiviste ; de même que, pour les sources, ce qui compte c'est de savoir ce que l'artiste en a fait et quels enjeux esthétiques cela engage, la question pour les influences est de savoir pour quelle raison il les a acceptées, en quoi cette acceptation correspond à une esthétique, et de quelle manière elle entre dans la cohérence artistique globale de l'œuvre.²⁷

Peut-on pourtant parler d'un Boisrobert espagnol ? Cette question refuse une réponse péremptoire, car s'il est vrai que l'auteur ne manque pas d'évoquer certains aspects de la réalité historique de l'Espagne qui rappellent indéniablement que les pièces adaptées trouvent leur origine en ce pays, il cherche aussi à dépouiller ses sources de tout élément trop marquant ou trop spécifique de la culture hispanique. On pourrait même dire que lorsqu'on s'attend le plus à un exotisme espagnol bien défini et bien accentué ou du moins, à une certaine couleur locale, cela ne se lit pas toujours dans son œuvre et l'on reste plutôt dans l'anecdotique. Cela est d'autant plus vrai qu'au-delà de 1657, l'Espagne n'est plus guère à la mode, et que la création littéraire portera un indéniable caractère autochtone scellé par le signe distinctif de la monarchie française, au profit d'une création artistique de qualité inspirée de l'antiquité gréco-latine.

**Les Nouvelles héroïques et amoureuses
1657**

Sources	Sources (possibles) et dates	Nom d'auteur
Nouvelles de Boisrobert		
<i>L'Heureux Désespoir</i>	<i>L'Heureuse Constance</i> (1636) [<i>El poder vencido y el amor premiado</i> (1618) et <i>Mirad a quien alabáis</i> (1621)] et <i>Las Guerras civiles de Granada</i> (1595)	Rotrou [suivant Lope de Vega] et Ginés Pérez de Hita
<i>L'Inceste supposé</i>	<i>La perseguida triunfante. (Desengaños amorosos)</i> (1647) et <i>L'Inceste supposé</i> (1640)	María de Zayas y Sotomayor et La Caze
<i>Plus d'Effets que de paroles</i>	<i>Palabras y plumas</i> (1627)	Tirso de Molina
<i>La Vie n'est qu'un songe</i>	<i>La vida es sueño</i> (1636)	Calderón de la Barca

Notes

- 1 Boisrobert, *Les Nouvelles héroïques et amoureuses de Monsieur l'Abbé de Boisrobert*, Paris, Pierre Lamy, 1657.
- 2 *El mayor imposible*.
- 3 À ce stade, Boisrobert songe encore à Lope de Vega, mais se rendant compte de son erreur, il va rectifier l'auctorialité de la pièce dans l'« Avis » de *Cassandre*, l'année suivante.
- 4 Nous soulignons et nous mettons en gras. Voir Boisrobert, *La Folle Gageure, ou les Diversissemens de la Comtesse de Pembroc*, Paris, Augustin Courbé, 1653.
- 5 Boisrobert, *Cassandre, comtesse de Barcelone. Trage-comédie*, Paris, Augustin Courbé, 1654.
- 6 Voir 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, t. 1, p. 84-89.
- 7 Catherine 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. ». Voir *Le Tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007, p. 60.
- 8 Boisrobert, *La Vie n'est qu'un songe*, dans *Les Nouvelles*, *Op. cit.*, p. 501.
- 9 *Ibid.*, p. 510.

- 10 Boisrobert, *L'Heureux Désespoir*, dans *Les Nouvelles*, *Op. cit.*, 132.
- 11 *Ibid.*, p. 137.
- 12 María de Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto o Desengaños amorosos*, éd. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 2004, t. 2, p. 507. Lisis dit ceci (nous traduisons) : « Et vous, belles dames, de toutes qualités et conditions, est-il d'autre désabusement que le discrédit de votre réputation dans la bouche des hommes ? Quand comprendrez-vous qu'ils ne cherchent qu'à vous rabaisser et à vous détruire, et à surenchérir auprès des autres sur le malheur qu'ils éprouvent d'être avec vous ? Est-il possible qu'avec toutes les choses que vous venez de voir et d'entendre vous ne voyiez pas que leur amour ne dure pas plus que leur appétit, et qu'une fois celui-ci assouvi, cet amour s'évanouit aussi vite qu'il a été satisfait ? [...] Pensez-vous être à l'abri de tout ce qui est arrivé à celles dont nous venons de parler dans ces *desengaños* ? C'est là votre plus grande erreur, car on voit bien chaque jour, dans ce monde qui touche à sa fin, que les choses vont de pire en pire. Pourquoi voulez-vous hasarder votre réputation et votre vie dans les mains cruelles d'un homme dont l'amour est muable comme une girouette ? ».
- 13 Voir tableau en annexe.
- 14 On remarquera en effet que les Français du XVII^e siècle n'ont pas volontairement exploré certains genres (notamment la *comedia* hagiographique et autres drames d'honneur comme *El Alcalde de Zalamea*) ni vers les pièces que les Espagnols considéraient comme des chefs-d'œuvre, telles *El caballero de Olmedo*, *El perro del Hortelano*, *Fuenteovejuna* ou encore *La vida es sueño*, dont la première adaptation, qui est très tardive, est celle de Boisrobert sous forme de nouvelle. Les choix opérés par les Français révèlent les centres d'intérêt des adaptateurs Français, qui tient sans doute au degré de comique à toutes les pièces et à la place considérable accordée à la sphère privée par rapport à la sphère publique. Ainsi, pour ses nouvelles, Boisrobert a plutôt recours à des *comedias serias* qu'à des *comedias cómicas*.
- 15 Rappelons que cette critique parut le 6 août 1657, tandis que la pièce de théâtre fut jouée le 15 juin à l'Hôtel de Bourgogne et que le texte ne fut achevé d'imprimer que le 15 novembre de la même année (bien que la page de titre affiche la date de 1658, qui devrait être une fausse date). Voir Antoine Baudeau de Somaize, *Remarques sur la Théodore de l'Authheur de Cassandre, dédiées à Monsieur de Bois-Robert Metel, Abbé de Chastillon*, Paris, 1657.
- 16 En voici l'histoire : Ladislao, roi de Hongrie, épouse par procuration la princesse Beatrix en la personne de son frère cadet Federico, qui la rejoint expressément en Angleterre pour ce faire. Mais celui-ci en tombe subitement passionnément amoureux, la princesse s'en aperçoit mais fait semblant de ne rien comprendre et se fait toujours accompagner de ses suivantes pour éviter toute inconduite de sa part. Une fois de retour en Hongrie, les noces sont officiellement célébrées, mais Federico n'en est que plus amoureux, d'un amour « incestueux » donc à croire le titre de la nouvelle. C'est alors que le roi doit quitter le palais pour se battre contre l'ennemi sur les frontières du royaume, laissant sa femme exposée aux avances importunes de son frère. Federico s'évertue à déclarer sa flamme amoureuse par lettre, que la reine lit avec un extrême déplaisir et déchire en colère. Pourtant elle n'en dit rien, ce que le prince interprète comme un consentement tacite, osant même lui chanter des sérénades et lui baiser sensuellement la main à un moment donné. Pour arrêter son inconduite, elle décide de construire une cage de fer pour l'enfermer, ce qui fait que l'amour qu'il lui portait d'abord se transforme aussitôt en une haine mortelle. Désormais, il ne songe qu'à se venger. Et l'occasion parfaite se présente lorsque son frère est de retour,

en devançant Beatriz et en livrant un faux récit des faits ; il raconte au roi qu'elle l'a effrontément séduit, puis enfermé pour avoir refusé d'assouvir ses désirs charnels. Ladislao croit aveuglement la version donnée par son frère, sans examiner un instant si sa femme était vraiment coupable. Il lui fait donc un procès sommaire, la punit en la giflant violemment et la condamne à errer dans une forêt pour être dévorée par des bêtes sauvages, une fois que ses soldats barbares lui auraient arraché les yeux. Outragée, la reine est sauvée aussitôt par une femme mystérieuse qui lui redonne la vue et la met en lieu sûr. Federico, qui était venu la chercher pour abuser sexuellement d'elle et la tuer, fait la connaissance d'un petit horrible mage, qui lui révèle que la reine est protégée par le duc Octavio, sous le nom de Rosismunda. Le mage lui propose de se défaire de la reine en envoyant des lettres au duc qui accusent Rosismunda d'intelligence avec l'ennemi pour assassiner le duc. Le stratagème fait ses preuves et renvoyée par le duc, Beatriz se trouve encore exposée à la malignité de Federico qui cherche à la violer dans un parage solitaire. Mais la dame mystérieuse réapparaît, qui l'arrache des bras du prince, mettant à la place un lion qui le blesse grièvement. La dame ramène Beatriz dans un hameau où elle rencontre l'empereur d'Allemagne, sa femme et leur fils de six ans, lesquels l'emmènent et la nourrissent chez eux. Le mage propose encore à Federico de nuire à Florinda (c'est le nom qu'adopte alors Beatriz) en tuant le petit enfant de l'Empereur pour qu'on accuse Florinda du meurtre. Ce projet diabolique réussit de nouveau et l'Empereur ordonne la décapitation de sa protégée. Mais la dame mystérieuse apparaît encore et libère Beatriz de l'échafaud, à la perplexité de tout le monde. Elle la ramène dans un bois pour qu'elle vive tranquille en ermite. Peu après, un émissaire de l'Empereur vient arrêter l'exécution car l'enfant avait ressuscité, ce qui a permis d'innocenter Florinda et lui faire justice. Huit ans après, on apprend que la peste ravage la Hongrie et que Federico est gravement malade. Alors la dame mystérieuse se présente de nouveau à Beatriz, lui révèle qu'elle est la Vierge Marie et lui dit qu'il est temps qu'elle rentre en Hongrie, à la cour du roi son mari. Travestie en « médecin miraculeux » apportant le remède contre peste, Beatriz sillonne le royaume pour guérir les gens avec une herbe magique que la Vierge lui a donné. Mais la guérison ne peut avoir lieu que si le malade confesse tous ses péchés devant la personne que Beatriz aura désignée ; au cas contraire, au lieu de guérir, le malade meurt subitement. Ayant pris des nouvelles de ce « médecin miraculeux », le roi le fait appeler pour guérir le prince qui, ayant peur de mourir, révèle tous les outrages qu'il avait infligés à la reine. Ladislao est au désespoir à cause de son aveugle erreur de condamner injustement sa femme, mais comme Beatriz le voit sincèrement repent, elle se découvre et lui pardonne son injustice. Federico aussi lui demande pardon, tandis que la Vierge fait son apparition et le mage diabolique est puni en se transformant en une fumée noire et dense. Malgré tout, Beatriz n'a pas l'intention de rejoindre son mari, elle préfère rentrer dans un couvent et renoncer au monde. Ses pas sont suivis par Ladislao, qui rentre dans l'ordre de Saint-Benoît. Dans ces circonstances, puisque l'État ne peut pas rester sans un chef, Federico est proclamé roi et on lui trouve pour épouse la sœur de Beatriz, Isabella.

- 17 Voici donc le remaniement opéré par Boisrobert : Ladislao, roi de Hongrie, obligé de faire face à la guerre contre les Turcs, se met à la tête de son armée, et laisse en qualité de régents Théodore son épouse et Tindare son frère. Tindare avait été amoureux d'Irène, cousine de la reine, et l'on croyait qu'il l'était encore. Cependant, depuis quelque temps, on ne lui voyait plus les mêmes empressements. Irène l'aimait passionnément, et la reine qui craignait qu'il ne prenne trop de licences avec sa parente, lui avait défendu de revoir le prince, jusqu'à ce qu'il eût prouvé la sincérité de ses

feux, en la demandant en mariage. Irène cherche et trouve le moyen d'avoir une explication de Tindare pour sa froideur envers elle, mais elle apprend avec dépit le peu d'amour que le prince lui témoigne. La reine, qui s'est aperçue du chagrin de Tindare et qu'elle attribue à la défense qu'elle lui a faite de voir Irène, l'envoie chercher. Ce prince a une longue conversation avec elle ; la reine est surprise de la froideur avec laquelle il répond quand on lui parle d'Irène, mais il ne cherche qu'à lui apprendre la passion qui le ronge pour elle. À ce stade, quelques scrupules l'empêchent de se déclarer ouvertement. En effet, il n'aime plus Irène, et est passionné pour la souveraine, qui croyant que par timidité il n'avait pas voulu lui avouer tout l'amour qu'il ressentait pour Irène, sort et va chercher sa cousine. C'est alors qu'un courrier arrive pour annoncer la grande victoire que le roi vient de remporter sur les Turcs. Le prince vient aussitôt en rendre compte à la reine, et tirant parti de cette occasion pour se déclarer, il lui avoue ouvertement l'excès d'amour qu'il ressent pour elle. La reine lui fait sentir avec retenue l'énormité de son crime, mais cette bonté ne fait qu'enflammer davantage le prince, qui s'évertue à lui baiser la main sensuellement. Alors Théodore lui défend de l'approcher et le quitte sur le champ. En même temps, une nouvelle lettre du roi informe Tindare qu'après la victoire qu'il vient de remporter sur les ennemis (étant obligé de donner du repos à son armée), il profite de cette occasion pour venir revoir la reine. Il le prie de ne pas l'en avertir pour jouir du plaisir de la surprise. Le prince, ne doutant pas un instant que la reine allait dénoncer son inconduite, la devance et s'en va trouver le roi au château de la Tour Blanche, où il leur avait donné rendez-vous. Tindare fait semblant de paraître devant lui pénétré de la plus vive douleur. Ladislas, qui aimait tendrement son frère, lui en demande la cause. Peu soucieux de sa noire imposture, Tindare confie au roi que la reine a cherché à le séduire et à souiller le lit nuptial. Trop crédule, le roi entre dans la plus grande et aveugle fureur, et ordonne à Ramèse, son confident, d'aller plonger un poignard dans le cœur de son infidèle épouse. Ramèse obéit avec regret, et retourne bientôt apprendre au roi qu'il a exécuté ses cruels ordres. Irène paraît ensuite, qui prouve au roi l'innocence et la vertu de son épouse avec la lettre que le suborneur avait eu l'audace d'écrire à Théodore. Ladislas se livre alors aux plus tristes regrets et veut suivre la reine dans sa mort. Quand celle-ci voit son mari sincèrement accablé de remords, Théodore, qui l'écoute à l'écart cachée derrière quelques domestiques, paraît tout à coup à ses yeux. Le roi enchanté se jette à ses genoux, et lui demande pardon ; il l'obtient sans peine, mais elle lui demande aussi sa clémence pour Tindare, à condition qu'il épouse Irène. Ladislas ne rejette pas la demande de sa vertueuse épouse et il pardonne à son frère. Quant à Ramèse, il meurt deux ans après dans la célèbre bataille de Varna, petit détail dont on sent bien la gratuité.

- 18 Mais qu'en est-il de la pièce de La Caze ? : Carismond, roi de Hongrie, se trouve sur le front de bataille dans la guerre contre les Turcs, tandis qu'à la cour sa femme, la reine Alcinée, et son frère Clarimène, gouvernent le royaume en son absence. Le prince est passionnément amoureux d'Alcinée, qu'il tente de séduire. La princesse Clorinie, qui est amoureuse du prince et qui en était aimée, lui reproche son délaissement. Mais il répond qu'il est rongé par une passion qui fait croire à Clorinie qu'il parle d'elle. Près du château d'Albe, où le roi est rentré en secret après avoir remporté une bataille contre l'ennemi, il avoue à Philon, son confident, qu'il ne résistait plus au désir de revoir sa femme. Au palais, Clarimène prend courage et déclare ouvertement sa flamme amoureuse à la reine, dont la colère ne se laisse pas attendre, le menaçant même de dénoncer ses écarts auprès du roi. Clorinie et sa suivante Mélistée, qui n'étaient pas loin, entendent la conversation et apprennent choquées la passion du

prince. Éconduit et humilié par la reine, celui-ci songe à se venger en racontant au roi une version déformée de l'histoire. L'occasion se présente lorsque Sidion, son confident, vient l'informer que le roi est tout près de la ville. Clarimène le rejoint aussitôt et lui dit que la reine a tenté de le séduire. Trop crédule, Carismond ordonne à Philon de tuer sa femme dans un bois lointain et de lui en apporter le cœur, pour prouver qu'il a bien accompli sa mission. Sidion, qui en fait est un espion de Clorinie, rapporte à celle-ci le menu détail de la cruelle décision du roi. La princesse, qui est venue dans le bois empêcher le crime, montre à Philon l'innocence de la reine. Mais celui-ci ne peut la laisser vivre sans que le roi ne le tue à son tour. Alors ils s'accordent pour masquer le crime et rapporter au roi le cœur d'une biche. Lorsque Clarimène apprend le meurtre de la reine, il tente, désespéré, de se suicider, puis s'en va dans la forêt chercher sa dépouille. Il y retrouve Alcinée, habillée tout en blanc, ce qui lui fait penser qu'il s'agit d'un spectre. Elle lui dit que son âme est prête à lui pardonner à condition d'avouer son crime au roi. C'est ce que le prince ne tarde pas à faire. Philon vient apporter au roi « le cœur d'Alcinée », que celui-ci montre à son frère, dont le chagrin le conduit à avouer au roi ses calomnies contre la reine. Repentant et furieux, il ordonne l'emprisonnement du prince et la construction d'un beau cercueil pour sa femme. Philon et Clorinie persuadent celle-ci de rentrer dans le cercueil et remplacer l'effigie que Carismond avait commandée en son honneur, pour qu'elle puisse entendre ses plaintes et son repentir. Persuadée de la sincérité de son mari, après avoir effectivement entendu le chagrin qui le ronge, la reine sort de son cercueil et lui pardonne. Clarimène vient aussi, qui se montre toujours subjugué par la reine, mais il lui demande pardon. Elle le lui accorde à condition d'épouser Clorinie. Le roi clame vengeance mais la reine obtient qu'il envisage au moins son pardon. Voir La Caze, *L'Inceste supposé*, Paris, Toussaint Quinet, 1640.

- 19 Andras Klein, « Une tragi-comédie française sur un sujet hongrois : Boisrobert, *Théodore, Reine de Hongrie*, *Revue d'Études françaises*, Budapest, Département d'études françaises et le Centre interuniversitaire d'études françaises de l'Université de Eötvös Loránd de Budapest, n° 2, 1996, p. 177-209.
- 20 *Le Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 277.
- 21 Klein, *Op. cit.*, p. 187-188.
- 22 C'est le cas des *comedias El monstruo de Hungría* et *La hermosura aborrecida* (d'avant 1617). Ces pièces ont inspiré Rotrou pour *L'Innocente Infidélité* (1637).
- 23 Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage*, Genève, Droz, 1983, p. 464.
- 24 Ces quatre nouvelles sont : *La Belle Invisible* (I, 9) de *Los efectos que haze amor* (dans *Los alivios de Casandra*) de Castillo Solórzano; *A Trompeur trompeur et demi* (I, 22) de *La garduña de Sevilla* (dans *A lo que obliga honor*) de Castillo Solórzano aussi ; *Le Juge de sa propre cause* (II, 14) d'*El juez de su causa* de Zayas ; et, *Les Deux Frères rivaux* (II, 19) de *La confusión de una noche* (dans *Los alivios de Casandra*) de Castillo Solórzano.
- 25 Toutes tirées de l'espagnol : *L'Adultère innocent* (Zayas, *Al fin se paga todo*) ; *Plus d'Effets que de paroles* (Tirso de Molina, *Palabras y plumas*) ; *Les Hypocrites* (Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*) ; *La Précaution inutile* (Zayas, *El prevenido engañado*) ; *Le Châtiment de l'avarice* (Zayas, *El castigo de la miseria*).
- 26 Ce recueil contient les nouvelles suivantes tirées des *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas et de Castillo Solórzano. De la première, il a tiré : I. *La Précaution inutile* (IV. *El prevenido engañado*) ; II. *S'aventurer en perdant* (I. *Aventurarse perdiendo*) ; V. *La Vengeance d'Aminta affrontée* (II. *La burlada Aminta y venganza de honor*) et *A la Fin tout se paye* (VI. *Al fin todo se paga*). Du second, il a tiré : III. *La Belle*

Invisible ou la Constance esprouvée (III. *Los efectos que haze amor*) et IV. *L'Amour se paye avec amour* (IV. *Amor con amor se paga*).

- 27 Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Genève, « Titre Courant », 2004, p. 292.

Bibliographie

- ANONYME, *Le Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.
- BAUDEAU DE SOMAIZE Antoine, *Remarques sur la Théodore de l'Autheur de Cassandre, dédiées à Monsieur de Bois-Robert Metel, Abbé de Chastillon*, Paris, 1657.
- BOISROBERT François Le Métel de, *Les Nouvelles héroïques et amoureuses de Monsieur l'Abbé de Boisrobert*, Paris, Pierre Lamy, 1657.
- *La Folle Gageure, ou les Diverstissemens de la Comtesse de Pembroc*, Paris, Augustin Courbé, 1653.
- *Cassandre, comtesse de Barcelone. Trage-comédie*, Paris, Augustin Courbé, 1654.
- *La Vie n'est qu'un songe*, dans *Les Nouvelles*.
- *L'Heureux Désespoir*, dans *Les Nouvelles*.
- CIORANESCU Alexandre, *Le Masque et le visage*, Genève, Droz, 1983.
- 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, 2 vol.
- FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Genève, « Titre Courant », 2004.
- KLEIN Andras, « Une tragi-comédie française sur un sujet hongrois : Boisrobert, Théodore, Reine de Hongrie », *Revue d'Études françaises*, Budapest, Département d'études françaises et le Centre interuniversitaire d'études françaises de l'Université de Eötvös Loránd de Budapest, n° 2, 1996, p. 177-209.
- LA CAZE, *L'Inceste supposé*, Paris, Toussaint Quinet, 1640.
- LOPE DE VEGA Félix, *El mayor imposible*, dans *Vigésimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España, fray Lope Félix de Vega Carpio. Sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí se han publicado*, Zaragoza, Viuda de P. Verges, 1647[1615], in-8, IV-556 p.
- MARCHAL-WEYL Catherine, *Le Tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR María de, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto o Desengaños amorosos*, éd. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 2004.