



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole

Birkemeier, S.

**Publication date**

2007

**Document Version**

Final published version

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Birkemeier, S. (2007). *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*. [, Universiteit van Amsterdam].

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

**JEAN ROTROU ADAPTATEUR  
DE LA *COMEDIA* ESPAGNOLE**

Sven Birkemeier

Op het omslag :

David, Jacques Louis (1748-1825): *Apelle et Campaspe*, 1814.

Lille, Musée des Beaux-Arts.

Drukwerk: F&N Eigen Beheer, Amsterdam

ISBN: 978907867513 6

**JEAN ROTROU ADAPTATEUR  
DE LA *COMEDIA* ESPAGNOLE**

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor  
aan de Universiteit van Amsterdam  
op gezag van de Rector Magnificus  
prof. dr. J.W. Zwemmer  
ten overstaan van een door het college voor promoties  
ingestelde commissie,  
in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit  
op donderdag 7 juni 2007, te 12:00 uur

door

Sven Birkemeier

geboren te Münster, Duitsland

## Promotiecommissie

Promotor: Prof. dr. C.G. Meerhoff

Co-promotor: Dr. J. Jansen

Overige leden: Dr. C. Couderc

Prof. dr. J.M. Koppenol

Prof. dr. J.T. Leerssen

Dr. A.C. Montoya

Prof. dr. P. Pelckmans

Prof. dr. P.J. Smith

Faculteit der Geesteswetenschappen

## INTRODUCTION

« L'imitateur libre ne copie ni ne traduit : excepté dans l'expression de quelques grandes vérités qu'il retrouve après son modèle, il ne se rencontre pas mot à mot avec lui ; il emprunte un sujet, et, en gardant le fond invariable, il le traite autrement ; des personnages, et, leur laissant l'attitude et le caractère consacrés, il souffle en eux une vie nouvelle [...] Le poète, souvent à court de temps pour chercher et créer, a, en revanche, trop de facilité pour s'astreindre à de pénibles luttes contre un texte, et trop d'essor pour ne pas s'échapper »<sup>1</sup>.

C'est ainsi que Jules Jarry caractérise, en 1868, le mode d'adaptation de Jean Rotrou (1609-1650). Sans vouloir juger de façon aussi personnelle et générale que Jarry, nous sommes à la recherche de la « méthode » d'adaptation du poète, dans un contexte bien défini. De fait, le sujet de cette étude, l'adaptation de la *comedia* espagnole par Rotrou, se situe à l'intersection de deux thématiques plus vastes : d'une part, l'œuvre dramatique de Jean Rotrou, d'autre part, l'imitation de la *comedia*, ou, champ plus vaste encore, de la littérature du siècle d'or espagnol dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. La délimitation de ce champ d'investigation est un choix personnel, tout en étant conditionné par le cadre institutionnel de notre entreprise, qui s'inscrit dans un projet de recherche impliquant quatre études individuelles portant toutes sur le phénomène de l'imitation textuelle dans la littérature européenne entre 1500 et 1700<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jarry, Jules : *Essai sur les oeuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Lille : Quarré, 1868, pp. 78-79.

<sup>2</sup> Ce projet de recherche, financé par l'Organisation Néerlandaise pour la Recherche (NWO), est intitulé « Imitation: between Plagiarism and Originality. The Scope and Boundaries of Textual Imitation (*imitatio auctorum*) in European Literature from c. 1500 to c. 1700: Italy, France, Netherlands », et pendant la durée du projet, tous les exécutants étaient associés à l'Université d'Amsterdam (UvA). Dans ce cadre, trois projets de doctorat et un projet « post-doc » ont été réalisés. Chaque projet de doctorat est centré sur un sujet particulier ayant rapport avec la problématique de l'imitation dans le cadre d'une littérature nationale, (italienne, française ou néerlandaise). Le projet de post-doc a été exécuté par Jeroen Jansen, docteur ès-lettres, notre co-directeur de thèse et en même temps directeur du projet cité ci-dessus. Il approche la question de l'imitation dans une perspective plus générale et multinationale : l'accent y est mis sur l'apprentissage du procédé d'imitation à la Renaissance, et sur la réflexion contemporaine concernant l'imitation.

Lorsqu'on considère l'imitation de la *comedia* en France, Rotrou est une figure clé en raison de la présence massive de textes espagnols (dramatiques en particulier) parmi les sources de son œuvre. Une douzaine de sujets, soit un tiers de sa production connue, est inspirée de la littérature espagnole, ce qui fait de Rotrou, en termes de fréquence, le plus important des adaptateurs de sujets espagnols de son époque<sup>3</sup>. Avec *La Bague de l'oubli* (1629), il est à notre connaissance le premier à adapter une pièce espagnole à la scène française. C'est avec cette adaptation de *La sortija del olvido* de Lope de Vega (1562-1635) que Rotrou lance la mode de la *comedia* espagnole dans le monde dramatique français. Il devait y avoir une sorte d'attraction particulière pour ce genre en France car Rotrou a puisé dans le vaste corpus dramatique du siècle d'or jusqu'à la fin de sa carrière.

Mais cette affinité frappante entre Rotrou et la dramaturgie espagnole n'est pas la seule raison de notre choix. Bien que Rotrou soit généralement placé en quatrième place parmi les dramaturges du XVII<sup>e</sup> siècle, après Corneille, Molière et Racine, il reste encore relativement inconnu pour ceux qui ne s'intéressent pas de près au théâtre français de la première moitié du siècle dit « classique ». Selon Joseph G. Morello, la réputation de Rotrou, pourtant un des auteurs les plus populaires de son temps, diminue en même temps que l'appréciation de l'époque dite « pré-classique » par la critique littéraire<sup>4</sup>. Cette explication nous semble tout à fait pertinente, et la critique moderne ne recommence à s'intéresser à Rotrou que vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque Jacques Schérer publie sa *Dramaturgie classique en France*<sup>5</sup>, ouvrage qui revalorise le « préclassicisme ».

Autre désavantage de Rotrou dans l'histoire littéraire : on lui a amèrement reproché sa pratique d'adaptateur. Ainsi, Claude Bourqui remarque que Rotrou fut « relégué par la critique du XIX<sup>e</sup> siècle au rang de « pâle imitateur »<sup>6</sup>. Et en effet, au début du XX<sup>e</sup> siècle encore, F. E. Buchetmann écrivait qu'étant donné la part des sujets imités dans l'œuvre dramatique de Rotrou, il ne pouvait plus être considéré comme un poète « original »<sup>7</sup>. Ce jugement vient d'un critique allemand, et sa dureté a pu être occasionnée

---

<sup>3</sup> Seul Thomas Corneille, avec onze sujets espagnols, peut l'égaliser en nombre de pièces. Toutes les adaptations de celui-ci paraissent après la fin de la carrière de Rotrou. Il prend, pour ainsi dire, le relais.

<sup>4</sup> « Despite his generally acknowledged position as the best dramatist of the seventeenth century after Corneille, Molière, and Racine, Jean Rotrou remains a relatively obscure figure. One of the most prolific writers of his period, and, from all appearances, one of the most popular, his personal reputation declined with the corresponding decline in the reputation of the literary period of which he was so integral a part ». Morello, Joseph G. : *Jean Rotrou*, Boston : Twayne Publishers, 1980, p. 7.

<sup>5</sup> Schérer, Jacques : *La dramaturgie classique en France*, Paris : Nizet, 1950.

<sup>6</sup> Bourqui, Claude : *Les sources de Molière*, Paris : SEDES, 1999, p. 8.

<sup>7</sup> « So kann die immer wieder aufgestellte, mit mehr Wärme als Überzeugungskraft verteidigte Behauptung, Rotrou sei ein origineller Dichter, nunmehr als gründlich widerlegt angesehen werden, so gründlich, wie vielleicht selten bei einem anderen Dichter ». Buchetmann, F.E. : *Jean de Rotrou's Antigone und ihre Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Einflusses auf die französische Tragödie des XVII. Jahrhunderts*, Erlangen : Deichert, 1901, p. 4.

par un certain chauvinisme qui a fait porter des jugements peu favorables sur d'autres représentants de la littérature française, comme le faisaient ces « érudits d'outre-Rhin s'ingéniant à rappeler tout ce que Molière « devait » à ses prédécesseurs étrangers, dans l'intention de minimiser son importance au panthéon des génies littéraires de l'humanité »<sup>8</sup>.

Certains étaient plus nuancés. En 1883, Félix Hémon, qui regrette la réputation médiocre de notre auteur, appelle Rotrou « l'homme que la critique, volontiers esclave des préjugés, a dédaigné si longtemps ! »<sup>9</sup>. En 1891, Steffens se déclare d'accord avec Guizot qui disait en 1852 à propos de Rotrou que « ce qu'il a emprunté, il a encore le mérite de l'avoir découvert, de l'avoir senti, de l'avoir rendu »<sup>10</sup>. Reste le fait que l'attention des éditeurs à son égard n'est pas grande au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous trouvons une édition des œuvres complètes de Rotrou<sup>11</sup>, des recueils de pièces choisies<sup>12</sup>, et une édition de *Venceslas*<sup>13</sup>. Cela dit, un certain nombre d'ouvrages critiques et biographiques témoigne de l'intérêt croissant de la critique<sup>14</sup>.

Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, certaines œuvres sont rééditées<sup>15</sup>. Mais ce n'est qu'avec l'édition critique de *Cosroès* par Jacques Schérer en 1950<sup>16</sup> et celle de *Venceslas* par Wolfgang Leiner en 1956<sup>17</sup> que la critique redécouvre vraiment notre poète. Pendant les années soixante, on lui a consacré un nombre d'ouvrages qui étudient des aspects structurels, idéologiques et esthétiques de son œuvre<sup>18</sup>. Le plus célèbre est

---

<sup>8</sup> Bourqui : op. cit., p. 7.

<sup>9</sup> Rotrou, Jean : *Théâtre choisi*, éd. Félix Hémon, Paris : Garnier, 1906 (première édition Paris: Laplace, Sanchez et Cie, 1883), p. 56.

<sup>10</sup> Steffens, Georg : *Rotrou-Studien. I. Rotrou als Nachahmer Lope de Vega's*, Oppeln : Franck, 1891, p. 32, citation de Guizot, François-P.-G. : *Corneille en son temps*, Paris : Didier, 1852, p. 400.

<sup>11</sup> Rotrou, Jean : *Œuvres*, éd. Viollot-le-Duc, 1820 (cinq tomes).

<sup>12</sup> Le *Théâtre choisi*, éd. Félix Hémon, cité plus haut contient *Les Sosies, Laure persécutée, La sœur, Saint Genest, Don Bernard de Cabrère, Venceslas* et *Cosroès*.

<sup>13</sup> Rotrou, Jean : *Venceslas*, notice biographique et littéraire par Alfred Ernst, Paris : Gautier, 1894.

<sup>14</sup> Taillandier, Georges St. René : *Rotrou, sa vie et ses œuvres*, Paris : Lahure, 1865.

Au tout début de cette introduction, nous avons déjà cité un passage de l'*Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou* de Jules Jarry, publié en 1868.

Person, Léo : *L'histoire du Véritable Saint Genest de Rotrou*, Paris : 1882.

Chardon, Henry : *La vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, Paris, 1884.

<sup>15</sup> Rotrou, Jean : *Saint Genest & Venceslas*, éd. Thomas Frederick Crane, Boston : Ginn, 1907.

Rotrou, Jean : *Saint Genest : tragédie*, Paris : Nilsson, 1920.

Rotrou, Jean : *Venceslas : tragédie*, publiée avec une notice biographique, une notice littéraire et des notes explicatives par René Vaubourdolle, Paris : Hachette, 1922.

<sup>16</sup> Rotrou, Jean : *Cosroès : tragédie*, éd. Jacques Schérer, Paris : Didier, 1950.

<sup>17</sup> Rotrou, Jean : *Venceslas : tragédie*, éd. Wolfgang Leiner, Sarrebruck : West-Ost-Verlag, 1956.

<sup>18</sup> Parmi celles-ci, mentionnons: Orlando, Francesco : *Rotrou, dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino: Bottega d'Erasmus, 1963. Baelen, Jacqueline van : *Rotrou: le héros tragique et la révolte*, Paris: Nizet, 1965. Knutson, Harold Christian: *The ironic game: a study of Rotrou's comic theatre*, Berkeley: University



l'étude de Jacques Morel, qui a été une aide précieuse pour notre entreprise<sup>19</sup>. Plus récemment, Jean-Claude Vuillemin a publié une étude consacrée à la théâtralité de la dramaturgie de Rotrou, aspect généralement associé à la création dramatique baroque<sup>20</sup>.

Depuis 1998, les œuvres complètes du poète sont rééditées par une équipe de chercheurs dirigée par Georges Forestier. Les travaux d'édition sont encore en cours. Ils font le point des connaissances actuelles et veulent en même temps relancer les recherches autour de Rotrou. En 2005, le colloque intitulé « Un maître du théâtre baroque européen : Jean de Rotrou »<sup>21</sup>, a fait le bilan de plusieurs années d'efforts, concrétisés par les sept premiers tomes de l'édition. Ces derniers apportent nombre d'informations précieuses et forment pour ainsi dire le point de départ « naturel » de notre enquête. Par rapport aux tomes déjà existants, notre entreprise se veut une continuation là où ces derniers ont laissé des questions ouvertes, et un complément là où nous avons découvert des questions qui n'ont pas encore été posées.

Le fait de consacrer cette étude à un seul adaptateur français peut apparaître comme une limitation. Mais à notre avis, une telle approche a ses avantages. Elle permet d'analyser l'évolution de la technique d'adaptation d'un individu. Cette technique était, certes, influencée par la pratique de ses contemporains, mais nous sommes convaincu qu'on peut observer chez la plupart des auteurs une évolution individuelle. Que ce soit consciemment ou inconsciemment, la pratique dramatique de Rotrou était fondée sur son expérience personnelle en tant que dramaturge. C'est en suivant le détail de cette pratique au cours de notre étude que nous chercherons à comprendre la technique d'adaptation particulière à Rotrou. En outre, loin d'isoler Rotrou de ses collègues adaptateurs de la *comedia*, nous tiendrons compte de l'état actuel des connaissances à propos d'auteurs tels que Corneille, dont nous disposons grâce à des ouvrages récents comme *Corneille et la dramaturgie espagnole* de Liliane Picciola.

Autre objection qu'on pourrait faire à notre projet : l'existence d'une thèse consacrée aux adaptations du théâtre de Lope de Vega par Jean Rotrou, dans le contexte de la réception de la *comedia* espagnole en France, datant de 1966<sup>22</sup>. Tout en fournissant des renseignements utiles, cette étude ne répond pas tout à fait à son sujet. Après avoir

---

of California Press, 1966. Nelson, Robert Jay: *Immanence and transcendence: the theatre of Jean Rotrou, 1609-1650*, Columbus: Ohio State University Press, 1969.

<sup>19</sup> Morel, Jacques : *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris : Armand Colin, 1968.

<sup>20</sup> Vuillemin, Jean-Claude : *Baroquisme et théâtralité, le théâtre de Jean Rotrou*, Paris : Papers on Seventeenth Century French Literature, 1994.

<sup>21</sup> Colloque dirigé par Pierre Pasquier au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance à Tours.

<sup>22</sup> Schüler, Gerda : *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega und Jean Rotrou*. Thèse Cologne, 1966. N'ayant pas connu d'édition commerciale, cette étude est inaccessible au grand public. Le typoscript en est accessible en un certain nombre de copies dans des bibliothèques universitaires allemandes.

comparé cinq pièces de Rotrou avec leurs sources « lopesques », Gerda Schüler conclut que les différences entre les deux auteurs s'expliquent par les divergentes visions du monde des deux nations<sup>23</sup>. Cela nous semble traduire un point de vue réducteur. Schüler établit un lien direct, de chaque côté des Pyrénées, entre l'univers dramatique et les données sociologiques d'une nation. Dans notre étude, nous partons de l'idée que l'univers dramatique est surtout un monde de conventions esthétiques. Certes, ces conventions sont influencées par le monde « réel », mais elles ne représentent pas les données d'une société. Nous envisageons donc les modifications que Rotrou fait subir à ces sources dans un contexte différent et, à ce qu'il nous paraît, plus approprié. En outre, notre étude envisage le phénomène de l'adaptation dans une perspective plus vaste. Schüler réduit son champ d'études aux adaptations dont les sources remontent à Lope de Vega, et ce faisant, elle exclut de son corpus des pièces de grand intérêt comme *Bélisaire*, *Don Bernard de Cabrère* et *Venceslas*, que nous incluons dans nos considérations<sup>24</sup>.

Une publication encore plus ancienne, sur le même sujet, date de 1891. Il s'agit de l'étude de Steffens que nous avons déjà mentionnée dans laquelle il livre des renseignements précieux quant aux sources espagnoles de Rotrou. C'est à lui que la recherche doit la découverte des deux sources de *L'heureuse constance*. Steffens compare en effet minutieusement *La Bague de l'oubli*, *Les occasions perdues*, *L'heureuse constance* et *Laure persécutée* avec leurs sources. Il fait l'inventaire des fragments ou motifs que Rotrou élimine, de ses ajouts, et il fait état de la contamination de deux *comedias* dans *L'heureuse constance*. Mais il ne va pas au-delà de ces constatations. La recherche des sources au XIX<sup>e</sup> siècle faisait l'inventaire des sources utilisées sans chercher à expliquer le fonctionnement des procédés d'adaptation. Cela est le cas également des premiers ouvrages qui étudient plus généralement le phénomène de l'adaptation de la *comedia* en France, tels que l'étude d'Ernest Martinenche<sup>25</sup>, à propos de laquelle Liliane Picciola remarque : « [L'] étude est surtout descriptive des traductions effectuées, des suppressions, des rares ajouts. Elle n'est en aucune façon interprétative, ou plutôt elle interprète toujours les choix de Corneille de la même façon : le poète français aurait voulu simplifier »<sup>26</sup>. Certes, l'ouvrage de Martinenche donne un aperçu des emprunts de la littérature française au théâtre espagnol, mais nous partageons l'avis de Liliane Picciola en ce qui concerne le peu d'analyse critique qu'on y trouve.

---

<sup>23</sup> « Verallgemeinernd ließe sich sagen, daß die wesentlichen Unterschiede in der Darbietung des gleichen Stoffes durch den spanischen und den französischen Autor sich aus der verschiedenen Weltsicht zweier Nationen erklären », Schüler : op. cit., pp. 133-134.

<sup>24</sup> *Don Bernard de Cabrère* et *Venceslas* notamment ont dans notre étude une place de première importance.

<sup>25</sup> Martinenche, Ernest : *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris : Hachette, 1900.

<sup>26</sup> Picciola, Liliane : *Corneille et la dramaturgie française*, Tübingen : Narr, 2002, p. 26.

Plus récemment, on s'intéresse de nouveau à l'adaptation de la *comedia* en France, et l'on peut maintenant cueillir les fruits de bien des années de recherches. Parmi celles-ci, il convient de mentionner l'étude déjà citée de Liliane Picciola sur Corneille et la dramaturgie espagnole, et les contributions de Christophe Couderc<sup>27</sup>. Elles ont été d'une aide précieuse dans notre projet et notre étude comporte de nombreuses références à celles-ci. Signalons aussi la thèse en cours de Farida-Maria Höfer y Tuñón portant sur les adaptations de la *comedia* par Antoine le Métel d'Ouille<sup>28</sup>.

Avant de nous plonger dans la matière de notre étude, nous voulons donner un aperçu de l'époque qui forme le cadre des activités du dramaturge Jean Rotrou ainsi que du théâtre espagnol, cette tradition dramatique qui l'a tant inspiré.

## I. Aspects du monde du théâtre à l'époque de Rotrou

Le début littéraire de Rotrou et le commencement de l'imitation de la *comedia* espagnole se produisent à un moment où le monde du théâtre français est en transformation. Lorsqu'en 1628, Rotrou commence à écrire pour le théâtre, une nouvelle génération de dramaturges, parmi lesquels Balthasar Baro (1600-1650), Pierre Corneille (1606-1684), Pierre Du Ryer (1605-1658), Jean Mairet (1604-1686) et Georges de Scudéry (1601-1667), fait ses débuts dans le monde du théâtre. Ces jeunes auteurs se distancient de la pratique dramatique d'un Alexandre Hardy, jugée désormais passée de mode, voire de mauvais goût, et affirment la modernité de leur entreprise par la préférence des genres dramatiques de la tragi-comédie et de la pastorale, au détriment des genres classiques de la tragédie et de la comédie<sup>29</sup>.

Généralement, on peut parler d'un essor du théâtre qui se traduit par l'installation de salles de représentation permanentes à Paris. À l'*Hôtel de Bourgogne*, en fonction depuis plusieurs décennies, s'ajoutent le *Théâtre du Marais*, installé depuis 1634 au jeu de

---

<sup>27</sup> Dans sa thèse, *Le système des personnages de la comedia espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, Doctorat: Études Ibériques, Université de Paris X – Nanterre, 1997, Couderc analyse les mécanismes de la *comedia* basés sur la constellation des personnages principaux. Comme point de départ de son étude, il choisit un corpus de pièces ayant fait l'objet d'adaptations dramatiques en France, ce qui implique une approche comparative. En outre, il faut signaler plusieurs articles importants, parmi lesquels : Couderc, Christophe : « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género », in: Felipe B. Pedraza Jiménez & R. González Cañal (éd.): *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 269-283 ; Couderc, Christophe: « Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia: algunos ejemplos », in : Felipe B. Pedraza Jiménez et al. (éd): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 323-348.

<sup>28</sup> Thèse en co-tutelle aux universités de Düsseldorf et de Paris IV (Sorbonne).

<sup>29</sup> Cf. Baby, Hélène : *La tragi-comédie : de Corneille à Quinault*, Paris : Klincksieck, 2000, p. 169. Dans son étude sur la tragi-comédie Hélène Baby étudie surtout les années de 1628 à 1642 parce qu'elles sont l'âge d'or de la tragi-comédie en France. Nous sommes alors en pleine carrière de Jean Rotrou.

paume du Marais et plusieurs salles mineures<sup>30</sup>. Le Cardinal de Richelieu fait aménager une salle de spectacle dans son palais en 1630, puis il la fait remplacer par une salle plus grande inaugurée en 1641<sup>31</sup>. L'existence de plusieurs salles de théâtre ne pouvait que favoriser la concurrence entre les troupes et par là l'épanouissement de l'art dramatique. Parallèlement à l'épanouissement du théâtre, l'histoire littéraire a constaté, dans la période qui nous intéresse, une évolution du public qui assiste régulièrement aux représentations théâtrales. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle encore, le théâtre était considéré « comme un lieu mal famé »<sup>32</sup>. Mais cette situation change au cours de la première moitié du siècle. Des pièces de théâtre comme *La comédie des comédiens* (1633) de Gougenot, une pièce du même titre (créée en 1634) de Scudéry, et *L'illusion comique* (1635) de Pierre Corneille témoignent, de la part des dramaturges, d'un besoin de justification de leur pratique et de glorification du théâtre. À la dernière scène de *L'illusion comique*, Alcandre fait l'éloge du théâtre en ces termes :

Cessez de vous en plaindre. À présent le théâtre  
est en un point si haut que chacun l'idolâtre,  
et ce que votre temps voyoit avec mépris  
est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,  
l'entretien de Paris, le souhait des provinces,  
le divertissement le plus doux de nos princes,  
les délices du peuple, et le plaisir des grands :  
il tient le premier rang parmi leurs passe-temps ;  
et ceux dont nous voyons la sagesse profonde  
par ses illustres soins conserver tout le monde,  
trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau  
de quoi se délasser d'un si pesant fardeau.  
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,  
dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,  
le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois  
prêter l'œil et l'oreille au théâtre françois :  
c'est là que le Parnasse étale ses merveilles ;  
les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles ;  
et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard  
de leurs doctes travaux lui donnent quelque part. (*L'illusion comique*, V, 5)<sup>33</sup>

Mais plus qu'un projet de glorification, cette tirade a l'air d'un constat. Le théâtre semble d'ores et déjà jouir de toute la renommée que les jeunes dramaturges lui souhaitent. À ce

---

<sup>30</sup> Deierkauf-Holsboer, Wilma : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris : Nizet, 1960, pp. 20-24.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>33</sup> Corneille, Pierre : *L'illusion comique*, Paris : F. Targa, 1939, p. 123. Une reproduction électronique de cette édition est disponible sur le site gallica.bnf.fr.

propos, Peter Bürger remarque que les apologies du théâtre étaient plutôt une conséquence que la cause d'un plus grand raffinement du public<sup>34</sup>. Ce changement de mœurs devait amener le bannissement successif d'éléments grossiers de la scène, et l'on voit même dans la comédie se mouvoir des personnages d'extraction sociale prestigieuse. Ainsi, Liliane Picciola constate que « tous les protagonistes des comédies de Corneille, *L'illusion comique* mise à part, sont des nobles »<sup>35</sup>. Cette pratique semble être le reflet d'une assistance plus prononcée de la noblesse aux représentations théâtrales.

Les raisons de cette évolution du public littéraire et théâtral sont multiples. Il faut certainement faire mention des salons littéraires qui introduisent alors de nouvelles formes de conversation dans le monde poli. Ils sont le lieu de formation de l'idéal d'honnêteté qui a marqué la noblesse dans un siècle qui voyait la perte de son pouvoir politique et la compensait en induisant de nouvelles formes de conduite sociale<sup>36</sup>. Le nouveau goût qu'on cultivait dans les salons n'est pas passé inaperçu en dehors de ceux-ci, et « un public plus large, en particulier bourgeois ou de petite noblesse, s'approprie par imitation les belles manières, le bel air et les goûts littéraires des grands salons »<sup>37</sup>. Voilà ce qui explique en partie l'« amélioration » du public théâtral.

Que cet aperçu très concis nous suffise pour comprendre que nous avons affaire, avec le début de la carrière de Rotrou, à une époque de transformations et d'innovations dans le monde littéraire et théâtral. Pour des informations plus détaillées concernant l'arrière-plan historique, le lecteur intéressé pourra consulter les ouvrages d'histoire littéraire. Penchons-nous maintenant sur un aspect de cette histoire littéraire qui est généralement considéré comme déterminant pour l'évolution du théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle.

### 1. Le débat théorique à l'époque de Richelieu

On assiste depuis la fin des années 1620 à un débat poétique entre d'une part les « doctes » et d'autre part un certain nombre de praticiens du théâtre. Les nombreux écrits théoriques et les préfaces sur des questions poétiques (surtout les unités de temps et de lieu) des années 1628 à 1631 ont fait appeler ce débat « querelle des règles<sup>38</sup> » ou

---

<sup>34</sup> Cf. Bürger, Peter : *Die frühen Komödien Pierre Corneilles*, Frankfurt a. M.: Athenaeum, 1971, pp. 22-29.

<sup>35</sup> Picciola : op. cit., p. 45.

<sup>36</sup> Cette dernière appellation est un terme péjoratif de l'histoire littéraire. Cf. Génétiot, Alain : *Le classicisme*, Paris : PUF, 2005, pp. 127-131.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 152.

<sup>38</sup> Cf. à propos de ce terme, Rohou, Jean : *La tragédie classique*, Paris : SEDES, 1996, p. 95.

« querelle du théâtre<sup>39</sup> ». D'autres querelles suivront ; la « querelle du *Cid* » en particulier, survenue en 1637, marque une date.

L'opposition de ces deux partis concernant les « règles » du théâtre leur a valu les noms de « réguliers » et d'« irréguliers »<sup>40</sup>. Les premiers s'érigent en défenseurs de la tradition poétique aristotélicienne, alors que les derniers défendent la liberté du poète contre les contraintes des règles. Du côté des réguliers, le porte-parole et théoricien majeur est Jean Chapelain (1595-1674), auteur de plusieurs ouvrages théoriques comme la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630), qui est « essentielle »<sup>41</sup>, et les *Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid*, publiés au cours de la querelle du *Cid*.

L'abbé d'Aubignac (1604-1676), autre théoricien important, se fait connaître par une dispute littéraire qui l'oppose à Gilles Ménage, mais ce n'est qu'en 1657 qu'il publie son œuvre majeure, *La pratique du théâtre*. La publication tardive serait due à la mort du Cardinal de Richelieu en 1642, qui était son protecteur<sup>42</sup>. D'Aubignac ne prend donc pas activement part au débat théorique des années 1630 (du moins par écrit), mais il nous intéressera au cours de cette étude à cause des nombreuses observations intéressantes de sa *Pratique* portant sur le théâtre de l'époque de Rotrou.

Un autre ouvrage théorique est *La Poétique* (1639) de Jules de La Mesnardière (1610-1663). Encouragé par le Cardinal de Richelieu, La Mesnardière avait l'ambition d'écrire un ouvrage de référence en trois tomes pour les « honnêtes personnes » intéressées par la littérature. Seul le premier tome, consacré à la tragédie, a été achevé et publié sous le titre de *Poétique de Jules de la Mesnardière*<sup>43</sup>. Déjà à l'époque, cet ouvrage théorique est jugé peu original par Chapelain<sup>44</sup>, et Dominique Moncond'huy remarque qu'il « ne constituer[a pas] [...] la référence en matière théâtrale »<sup>45</sup>. Mais son année de publication

---

<sup>39</sup> C'est le terme qu'utilise Génétiot (op.cit., p. 249).

<sup>40</sup> Ibidem, p. 249.

<sup>41</sup> Moncond'huy, Dominique : *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 102

<sup>42</sup> Cf. Abbé d'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris : Honoré Champion, 2001, pp. 12-13.

<sup>43</sup> Buck, August et al. (éd.): *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, p. 293.

<sup>44</sup> En fait, Chapelain écrit dans une lettre à propos de la *Poétique* de la Mesnardière : « Ce que je vous puis dire de plus des larcins de Mr de La Mesnardière, est qu'ils ne sont point ingénieux ni gusmaniques, mais grossiers, car de copier ainsy Mr de l'Escale [Jules César Scaliger], ce n'est pas dérober en coupeur de bourses, mais voler en brigand sur les grans chemins ». Chapelain, Jean : *Lettres*, éd. Philippe Tamizey de Laroque, tome I : sept. 1632 - déc. 1640, Paris : Imprimerie nationale, 1880, p. 614.

<sup>45</sup> Moncond'huy : op.cit., p. 102.

(1639) devait être favorable à sa diffusion, et c'est probablement ce qui a rendu la *Poétique* « significative en son temps »<sup>46</sup>.

Ces ouvrages théoriques avaient la prétention de faire le point sur des questions de poétique, mais la discussion entre les poètes avait lieu dans des préfaces et des pamphlets publiés à l'occasion des querelles déjà citées. Ainsi, certains dramaturges, dont Jean Mairet, prennent le parti des règles et les défendent dans des préfaces<sup>47</sup>. Du côté des irréguliers, il faut mentionner surtout François Ogier (1597-1670), auteur d'une préface en tête de la deuxième version de *Tyr et Sidon* (1628) de Jean de Schélandre (1585-1635), considérée comme un manifeste<sup>48</sup>, et l'auteur anonyme du *Discours à Cliton*, publié au cours de la querelle du *Cid*.

L'influence des réguliers s'explique en partie par le désir « politique » de Richelieu de réglementer les arts de la France de Louis XIII. De fait, Richelieu, ministre du roi et fondateur de l'Académie française, se posait en mécène de la littérature et du théâtre. Il avait formé le projet de promouvoir le prestige de la monarchie française par le rayonnement des belles lettres<sup>49</sup>. La fondation de l'Académie en 1634 constitue une tentative d'institutionnaliser les belles lettres en leur donnant des règles. D'une part, ces règles exerçaient un contrôle sur la littérature, d'autre part, elles leur conféraient une légitimation en affirmant leur utilité morale (nous verrons en quoi consiste cette dernière). Ce projet de réglementation apparaît très clairement dans l'initiative de Richelieu au cours de la querelle du *Cid*. En fait, c'est Richelieu qui décide qu'il faut juger de l'affaire une fois pour toutes et qui commande à Chapelain de rédiger les *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*<sup>50</sup>. C'est également sur son initiative que se forme le groupe des « cinq auteurs » qui devaient fournir au cardinal des pièces sur commande. Rotrou faisait partie de ce groupe, aux côtés de Pierre Corneille, L'Estoille, Boisrobert et Colletet. Trois pièces seulement sortiront de cette coopération qui s'arrête en 1637, mais le projet formé par Richelieu témoigne assez de sa volonté de légiférer en matière de théâtre.

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>47</sup> Jean Mairet publie en 1631 sa *Silvanire* avec la célèbre préface dans laquelle il vante la régularité de sa pièce. Pour plus de renseignements au sujet de cette dernière et des autres préfaces qui ont marqué la discussion théorique des années 1620 à la querelle du *Cid*, cf. l'ouvrage au titre révélateur de Giovanni Dotoli : *Temps des préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Paris : Klincksieck, 1997.

<sup>48</sup> Cf. Bray, René : *La formation de la doctrine classique en France*, Paris : Nizet, 1966 (première éd. 1927), p. 263.

<sup>49</sup> Cf. Génétiot : op. cit., p. 80.

<sup>50</sup> Génétiot parle d'une « intervention directe de Richelieu dans la rédaction par Chapelain des *Sentiments de l'Académie sur le Cid* ». Ibidem, p. 83.

La réflexion théorique des réguliers est dominée par la tradition néo-aristotélicienne héritée d'Italie, et Jean Chapelain joue un rôle prépondérant dans la divulgation des nouvelles théories dans le monde littéraire français. Alain Génétiot souligne que c'est « à partir de la relecture d'Aristote dans la *Poétique* (1561) de Jules César Scaliger » que Chapelain « va acclimater en France la réflexion sur la poétique régulière »<sup>51</sup>. Pourtant, Scaliger n'est pas la seule source de Chapelain. En fait, en ce qui concerne des questions aussi fondamentales que l'unité d'action et l'utilité morale de la poésie dramatique, il semble s'être inspiré surtout de l'humaniste flamand Daniel Heinsius, qui jouissait d'une grande réputation en tant que savant, critique et poète<sup>52</sup>. Professeur de poésie et de grec à l'Université de Leyde, il publie en 1611 son traité *De constitutione tragædiæ*, la *Constitution de la Tragédie*, « immédiatement diffusée et rééditée non seulement à Leyde, mais également en France, où elle sera connue sous le nom de « Poétique d'Heinsius » »<sup>53</sup>. Selon Edith Kern, c'est du traité de Daniel Heinsius que Chapelain a tiré ses idées sur l'utilité de la poésie<sup>54</sup>.

L'utilité de la poésie, voilà un des points principaux à propos desquels réguliers et irréguliers diffèrent. Pour François Ogier, porte-parole des irréguliers, la poésie dramatique a pour seul but de procurer du plaisir : « la poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement »<sup>55</sup>. Les réguliers, par contre, soulignent l'utilité morale de la poésie dramatique, et c'est cette position qui s'impose au cours de la querelle du *Cid*<sup>56</sup>. Ainsi, Georges de Scudéry, qui s'était « converti » aux règles, affirme dans ses *Observations sur le Cid* que « le poème de théâtre fut inventé, pour instruire en divertissant ; et que c'est sous cet agréable habit, que se desguise la Philosophie, de peur de paraître trop austère au monde »<sup>57</sup>. Cette position est confirmée par la *Poétique* de La Mesnardière qui voit dans la justice poétique un principe correcteur (on dirait presque « éducatif ») de la tragédie<sup>58</sup>. En fait, il affirme que pour « édifier les spectateurs », la tragédie se sert de « l'utile exposition des vertus récompensées, & des vices châtiés, qui sont à proprement parler, les deux effets de justice

---

<sup>51</sup> Ibidem., pp. 178-179.

<sup>52</sup> Cf. Edith G. Kern : *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1949, pp. 66-73.

<sup>53</sup> Cf. Heinsius, Daniel : *De constitutione tragoediae. La constitution de la tragédie*, édition, traduction et notes par Anne Duprat, Genève : Droz, 2001, p. 8.

<sup>54</sup> Cf. Kern: op.cit., pp. 70-71.

<sup>55</sup> Ogier, François : « Préface » de *Tyr et Sidon*, in : Dotoli, Giovanni : *Temps des préfaces*, p. 184.

<sup>56</sup> À ce propos, Génétiot déclare que « les partisans des règles, de la vraisemblance, des bienséances et de l'utilité morale obtiennent gain de cause lors de la querelle du *Cid* », in : Génétiot : op.cit., p. 250.

<sup>57</sup> Gasté, Armand : *La querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1974, p. 79.

<sup>58</sup> Le principe de la justice poétique revient à ce que les « méchants » soient punis et les « bons » récompensés.



qui rendent les mœurs exemplaires »<sup>59</sup>. Selon Génétiot, La Mesnardière « établit en la matière l'opinion moyenne des doctes sur la tragédie »<sup>60</sup>.

Signalons, pour une représentation juste des deux positions, que les réguliers n'étaient pas hostiles au plaisir que procurait la poésie dramatique. Pour eux, le plaisir de la représentation était la voie par laquelle on arrivait à l'utilité. S'ils voulaient des règles, c'était « au nom de l'efficacité du théâtre », comme l'explique Dominique Moncond'huy : « Ce qui oppose les « irréguliers » et les partisans des règles, ce n'est pas que les uns privilégieraient le plaisir des spectateurs tandis que les autres s'en affranchiraient, mais les moyens de le susciter »<sup>61</sup>. Toutefois, c'est un fait que les réguliers se préoccupaient de l'utilité du théâtre, alors que pour certains irréguliers, il était concevable que l'art dramatique ne serve qu'à donner du plaisir.

Cette idée d'utilité de la poésie dramatique va de pair, chez les réguliers, avec une interprétation morale de la *catharsis* aristotélicienne qui, à l'origine, selon les dires d'Alain Génétiot, n'avait pas d'implication morale<sup>62</sup>. En fait, les remarques d'Aristote concernant la *catharsis*<sup>63</sup>, ont donné lieu à diverses interprétations chez ses commentateurs. Certains traduisent *catharsis* par « purgation des passions », d'autres par « purification des passions »<sup>64</sup>. Par purgation des passions, on entendait que le spectateur qui éprouvait de la peur et de la pitié était libéré de ces mêmes passions. On allait même jusqu'à affirmer que la peur et la pitié purgeaient le spectateur de toute sorte de passions nocives. Par contre, l'idée de purification des passions impliquait que ces passions soient atténuées et perfectionnées par leur exercice au théâtre<sup>65</sup>. C'est l'idée de purgation qui préside à la façon dont Jean Chapelain interprète la *catharsis* aristotélicienne et sur laquelle il fonde sa théorie de « l'imitation parfaite »<sup>66</sup>.

---

<sup>59</sup> La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de : *La Poétique*, Paris : chez Antoine de Sommerville, 1639, p. 221. Une reproduction électronique de cette édition est disponible sur le site gallica.bnf.fr.

<sup>60</sup> Génétiot : op. cit., p. 250.

<sup>61</sup> Moncond'huy : op.cit., p. 102.

<sup>62</sup> À ce propos, il écrit : « le plaisir dont parle Aristote et qui est la fin du poème n'est pas davantage lié à une quelconque instruction que la *catharsis* ou « purgation » n'a de fin morale » (op.cit., p. 247). Et il rappelle que l'idée d'utilité, le lieu commun de l'*utile dulci*, vient du célèbre passage de l'*Art Poétique* horatien, où l'on apprend que les poètes veulent mêler le plaisir à l'utilité (*Epistola ad Pisones*, vv. 333-344).

Ainsi, on pourrait dire que les partisans des règles, qu'ils soient italiens ou français, ont détourné l'idée d'utilité de l'*Art poétique* horatien, pour l'appliquer à la *catharsis* aristotélicienne.

<sup>63</sup> À savoir que la peur et la pitié qu'éprouve le spectateur pendant la représentation d'une tragédie cause la purgation (ou la purification) de telles passions.

<sup>64</sup> Cf. Aristote : *Poëtica*, éd. van der Ben & Bremer, Amsterdam : Athenaeum, 1999, p. 178.

<sup>65</sup> C'est là la position de Daniel Heinsius, qui voyait dans la tragédie une sorte d'exercice de l'âme des spectateurs. Cf. Heinsius : op.cit., pp. 32-35.

<sup>66</sup> Nous empruntons ce terme à Georges Forestier : « Imitation parfaite et vraisemblance absolue », in : *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, 21, 1984, pp. 377-391.

Au stade où nous en sommes, nous ne voulons pas recenser la totalité du système des règles de la dramaturgie classique. Nous nous étendrons sur quelques-unes des règles principales au cours des chapitres successifs de cette étude. Remarquons toutefois qu'il y a une exigence qu'on pourrait qualifier de règle principale de la dramaturgie classique en France, celle de la vraisemblance. Dans son *Discours de la poésie représentative*, Jean Chapelain affirme :

La poésie représentative, aussi bien que la narrative, a pour objet l'imitation<sup>67</sup> des actions humaines, pour condition nécessaire la vraisemblance, et pour sa perfection la merveille<sup>68</sup>.

Le concept de vraisemblance revient à plusieurs reprises dans les écrits théoriques de Chapelain, entre autres dans les *Sentiments de l'Académie française*, où il se réclame de « la doctrine d'Aristote »<sup>69</sup>. De fait, dans la *Poétique* d'Aristote, la vraisemblance tient une place tout à fait centrale. Selon le philosophe grec, la vraisemblance est ce qui caractérise la nature de la poésie dramatique et ce qui la distingue de l'historiographie :

[...] la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose [...] ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; [...] la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement »<sup>70</sup>.

Ainsi, la vraisemblance est un critère qui s'applique à l'action d'une pièce et en même temps à tout ce qui conditionne cette action, comme les mobiles des personnages qui agissent. C'est pourquoi Chapelain recommande, pour atteindre l'idéal de vraisemblance, « l'observation du temps, du lieu, des conditions, des âges, des mœurs et des passions », en soulignant qu'il est de la plus haute importance que chaque personnage agisse « conformément aux mœurs qui lui ont été attribuées »<sup>71</sup>. Si Chapelain appelle la vraisemblance une « condition nécessaire » de la poésie dramatique, c'est qu'elle est dans sa théorie une des conditions capables de garantir une illusion de vérité chez le

---

<sup>67</sup> Ici, « imitation » a le sens d'imitation mimétique (imitation de la nature) et non pas d'imitation textuelle (ou *imitatio auctorum*) qui est à la base du sujet de cette étude.

<sup>68</sup> Chapelain, Jean : *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris : Droz, 1936, p. 128. Nous citons la première version du discours. La deuxième diffère légèrement de la première en son début : « La poésie dramatique ou représentative a pour objet l'imitation [...] ». Ibidem, p. 129.

<sup>69</sup> Chapelain, Jean : *Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, in : *Opuscules critiques*, p. 163.

<sup>70</sup> Aristote : *La Poétique* IX, éd. Dupont-Roc / Lallot, Paris : Seuil, 1980, p. 65.

<sup>71</sup> Chapelain : op.cit., p. 163.

spectateur, effet que la critique moderne a appelé « illusion mimétique »<sup>72</sup>. Cette dernière était au service de l'utilité morale de la poésie dramatique : elle devait renforcer l'effet cathartique de la pièce, et par suite logique son utilité morale<sup>73</sup>.

Entre profit moral et plaisir, théories régulières et pratiques irrégulières, il y a donc des tensions, des oppositions qui se font jour dans les querelles que nous avons mentionnées<sup>74</sup>. L'histoire littéraire a donné aux courants qui s'y opposent les noms de classicisme et de baroque. Le « triomphe définitif, sur le plan théorique, des réguliers contre les irréguliers » est identifié à une « rupture avec le baroque »<sup>75</sup>. La position de Rotrou dans ce débat reste peu claire. Alors que bon nombre de ses contemporains, tels Georges de Scudéry et Jean Mairet, ont pris position au cours de la querelle du *Cid*, moment décisif pour le triomphe des doctes<sup>76</sup>, nous ne possédons pas de documents sûrs affirmant un quelconque engagement théorique de notre dramaturge. Seulement quelques textes liminaires ou la célèbre réplique de l'acteur Genest<sup>77</sup> qui loue les œuvres dramatiques de Pierre Corneille permettent d'en apprendre un peu plus long sur son goût et ses éventuelles préférences parmi les contemporains. Dans la pénurie de textes théoriques de la main de Rotrou, son œuvre dramatique est donc notre principale source en ce qui concerne sa « poétique » personnelle. Mais avant de nous lancer dans le détail de sa dramaturgie, nous voulons donner un aperçu de sa vie professionnelle pour nous représenter les circonstances pratiques de sa création dramatique.

---

<sup>72</sup> Cf. Génétiot : op.cit., pp. 281-283.

<sup>73</sup> Aussi la critique moderne a-t-elle remarqué que le concept de vraisemblance n'est pas dépourvu d'une teneur polémique : « Pratiquement la vraisemblance, jugeant les œuvres au nom de la morale et de l'opinion, est non pas un procédé rhétorique qui facilite la communication, mais surtout un moyen de censure idéologique ». Kibédi-Varga, Aron : *Les poétiques du classicisme*, Paris : Aux amateurs de livres, 1990, p. 40.

<sup>74</sup> C'est ce qui apparaît clairement dans la querelle du *Cid*. Les détracteurs de Corneille affirmaient que le comportement de Chimène était invraisemblable et malséant.

<sup>75</sup> Génétiot : op.cit., pp. 65 et 67.

<sup>76</sup> Ainsi, Génétiot remarque que « désormais après la querelle du *Cid*, c'est la cause des doctes qui prévaudra ». Ibidem, p. 289.

<sup>77</sup> GENEST

Nos plus nouveaux sujets, les plus dignes de Rome,  
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand Homme,  
A qui les rares fruits que la Muse produit  
Ont acquis dans la Scène un légitime bruit;  
(Et de qui certes l'Art, comme l'estime est juste,)  
Portent le Noms fameux de Pompée et d'Auguste;  
Ces Poèmes sans prix, où son illustre main,  
d'un pinceau sans pareil a peint l'esprit Romain,  
Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre,  
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du Théâtre. (*Le véritable Saint Genest*, I, 3, vv. 277-286).

Les « noms fameux de Pompée et d'Auguste » sont une allusion très claire à *La mort de Pompée* (1642) et *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1639) tragédies de Pierre Corneille. C'est Rotrou qui parle à travers l'acteur Genest en louant son concurrent.

## 2. Vie de Rotrou

La postérité a retenu peu de choses de Jean Rotrou, tellement son contemporain Pierre Corneille, puis Molière et Racine ont dominé l'histoire du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais ceci ne doit pas nous faire oublier qu'il était un des dramaturges les plus connus à son époque et que son œuvre a influencé bon nombre de confrères, entre autres les trois « grands » du XVII<sup>e</sup> siècle mentionnés ci-dessus. Racine s'est souvenu des vers de Rotrou dans *Britannicus*<sup>78</sup>, Molière a repris dans son *Bourgeois gentilhomme* la scène « turque » de *La Sœur* de Rotrou, les influences sur Pierre Corneille sont multiples<sup>79</sup>. Plusieurs pièces de théâtre de notre dramaturge (dont *La Sœur*, *Bélisaire* et *Venceslas*) ont été traduites au cours du XVII<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas<sup>80</sup>. Le succès de Rotrou a dépassé les limites de son existence et les frontières de la France.

Au cours des siècles, un certain nombre de « légendes » se sont créées autour de Rotrou. Ainsi, il aurait aimé le jeu et vécu dans un constant besoin d'argent qui le forçait à vendre ses pièces à tout prix. Nombreuses sont les affirmations selon lesquelles Rotrou et Corneille auraient été amis. Jusqu'à ce jour, la position de Jean Rotrou dans la querelle du *Cid* n'a pas été entièrement éclaircie. La fameuse pièce intitulée *L'inconnu et véritable amy de Messieurs de Scudery et Corneille*, qui tente de réconcilier les deux poètes, est « généralement attribué[e] à Rotrou » selon les dires Armand Gasté<sup>81</sup>. Le texte est signé D. R., initiales qui pourraient être celles de Pierre Du Ryer, mais aussi celles de Jean de Rotrou<sup>82</sup>. Au terme de quelques réflexions au sujet du « vrai » rôle de Rotrou dans la querelle du *Cid*, il en vient à la conclusion que Rotrou en est très probablement l'auteur,

---

<sup>78</sup> B. Louvat fait des rapprochements au niveau des vers entre cette tragédie de Racine et *Venceslas*. Cf. Rotrou : *Théâtre complet 1*, pp. 283 et 343.

<sup>79</sup> Hémon affirme que « Molière et Racine lui doivent beaucoup ». Rotrou : *Théâtre choisi*, éd. Hémon, p. 57. Puis, ce critique suggère que *Chosroès* de Rotrou était le modèle de *Nicomède* de Corneille, cf. *ibidem*, p. 73.

<sup>80</sup> Les adaptations néerlandaises de ces trois pièces sont, respectivement : P. Nederhoven : *'t Verwarde huwelijk*, Amsterdam: Lescaijje, 1667. Claude de Griek : *Den grooten Bellizarius*, Leeuwarden: Sybes, 1658. Katharina Lescaijje: *Wenceslaus koning van Poolen*, Amsterdam, 1686.

<sup>81</sup> Gasté, Armand: *La querelle du Cid*, p. 154, note (1). Ici, « inconnu » veut dire « anonyme ». Quant à l'amitié avec Corneille, remarquons que Rotrou avait composé une *Élégie* (1634) publiée en tête de la *Veuve* de Corneille, qui commence ainsi : « Pour te rendre Justice, autant que pour te plaire, / Je veux parler (Corneille) & et ne me puis plus taire, / Juge de ton mérite (à qui rien n'est égal) / Par la confession de ton propre rival ». Corneille, Pierre : *La Veuve*, Paris : F. Targa, 1634, pages non chiffrées. Quant à l'autre poète concerné, Gasté affirme que « Rotrou était l'ami de Scudéry ». Gasté : *op.cit.*, p. 33.

<sup>82</sup> En fait, on peut observer, sur les pages de titre des œuvres de Rotrou, une alternance. La page de titre de la *Sœur* (Courbé, 1647) donne « comédie de M. de Rotrou », celle de *Don Bernard de Cabrère* (Sommaville, 1647) donne simplement « tragi-comédie de Rotrou ». Les deux versions, « Rotrou » et « de Rotrou », semblent donc être courantes. Pourtant, l'*Élégie* de Rotrou en tête de la *Veuve* de Corneille est signée « DE ROTROV », graphie assez proche de « D. R. », à quoi s'ajoute la proximité de leurs dates de publication (1634 et 1637).

et nous nous rangeons à son avis. Cependant, ce critique met en garde contre la « légende » selon laquelle Rotrou aurait « soutenu son ami envers et contre tous »<sup>83</sup>. Ainsi, l'édition du *Théâtre choisi* de Rotrou, par Félix Hémon, reprend la légende selon laquelle Rotrou aurait été le seul à défendre Corneille contre ses détracteurs au cours de la querelle du *Cid* :

Si quelque Ingres nouveau peignait l'apothéose de Corneille, sans doute il laisserait entrevoir, au dernier plan de son tableau, la foule des médiocrités jalouses et impuissantes. Sur ce fond tumultueux se détacherait le groupe des rares contemporains qui, dignes de comprendre Corneille, l'ont mal compris. On y verrait Scudéry, ce Gascon du Havre, qui prit l'emphase pour la grandeur, matamore à la plume flottante, à l'épée toujours à demi sortie du fourreau, batailleur et romanesque ; le Franc-Comtois Mairet, fier de son antique noblesse allemande et de sa *Sophonisbe*, écrite sept ans avant le *Cid* ; le grave et pauvre du Ryer ; le famélique Tristan. A côté et au-dessus d'eux, Richelieu lui-même, défiant encore, mais contraint d'admirer. Si grand qu'il fût, il s'inclinerait devant une grandeur supérieure à la sienne. Tous tiendraient les yeux fixés sur le groupe central, où se dresserait le vieux Corneille, austère et paisible, comme un citoyen d'autrefois, revêtu de la toge romaine. Il s'appuierait avec confiance sur un ami, sur un frère, plus jeune que lui et mort plus tôt. Jean Rotrou, le précurseur et le disciple fidèle du Messie de la tragédie, lèverait vers lui un regard où l'orgueil paternel se mêlerait à la reconnaissance filiale. Moins puissant et plus souple, surtout plus aimable, sous son ample vêtement aux broderies élégantes, dans une attitude de nonchalant abandon, il personnifierait, en face du génie mâle et discipliné, le génie de la libre fantaisie, l'épanouissement facile d'un beau naturel. On admirerait plus l'un, mais on serait plus touché de l'autre, de sa bonne grâce, de sa fierté, de son amitié désintéressée, de la mélancolie même qui paraîtrait jusqu'en son sourire et ferait souvenir que cette brillante destinée fut tranchée dans sa fleur. Il revivrait enfin, dans ce tableau, tel qu'il revit déjà dans le buste de la Comédie-Française, chef-d'œuvre de Caffieri, et plus bas que le nom de Corneille, mais point trop bas cependant, on lirait le nom de Rotrou<sup>84</sup>.

Cette appréciation fleurie montre l'estime que le critique Hémon avait pour notre dramaturge. « L'orgueil paternel » renvoie à la légende selon laquelle Corneille aurait appelé Rotrou son père parce que ce dernier avait fait ses débuts en tant qu'auteur dramatique un an avant lui. La « reconnaissance filiale » de Rotrou est la reconnaissance du plus jeune dramaturge envers son aîné. Corneille était de trois ans l'aîné de Rotrou et passe généralement pour le maître de la dramaturgie de l'époque. Pour l'instant, nous ne voulons pas développer davantage la question des rapports personnels entre Corneille et

---

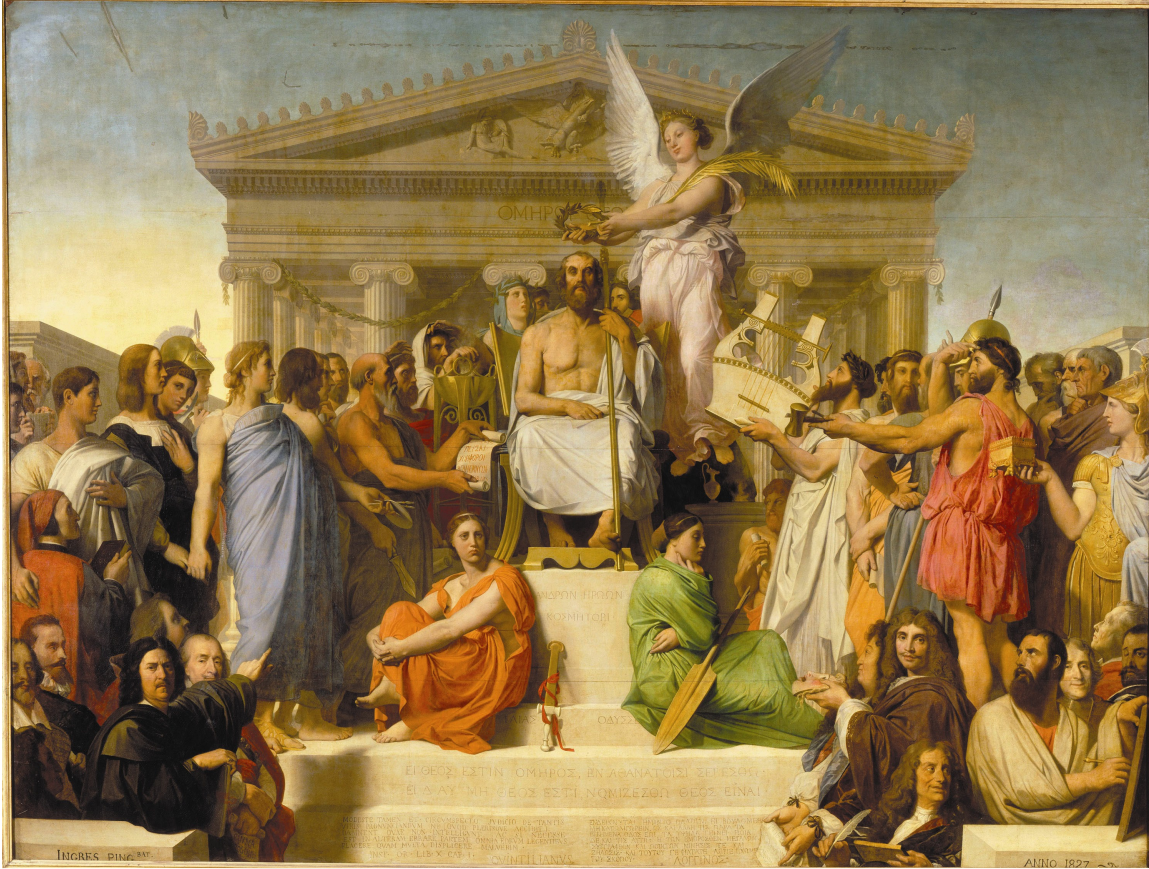
<sup>83</sup> Gasté : op.cit., p. 33.

<sup>84</sup> Rotrou : *Théâtre choisi*, éd. Hémon, p. 1.

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), peintre français, a peint en 1827 un « Homère déifié », dit aussi « L'Apothéose d'Homère » qui se trouve actuellement au Louvre, Aile Denon - Premier étage - Salle Daru (salle 75). Le site internet du Louvre nous apprend que cette peinture, « [f]ortement inspirée du *Parnasse* de Raphaël [...] figure Homère divinisé recevant l'hommage des grands hommes de l'Antiquité et des artistes des Temps modernes. À ses pieds, deux allégories figurent l'*Illiade* et l'*Odyssée* ».

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22515](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22515)

Rotrou. Mais nous reviendrons au cours de notre étude à la question de savoir dans quelle mesure la pratique de Corneille a influencé celle de Rotrou.



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) : *L'apothéose d'Homère* ou *Homère déifié*.  
Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Dans *La vie de Rotrou mieux connue*<sup>85</sup>, Henry Chardon a éclairé certains faits concernant la vie de Rotrou et, à l'aide des quelques documents et mentions dont on dispose, on peut reconstruire les étapes de sa vie. Jean Rotrou naît le 21 août 1609 à Dreux, à proximité de Paris. Il fait son entrée dans le monde du théâtre en 1628, à l'âge de dix-neuf ans, avec *L'Hypocondriaque*. Entre 1629 et 1634, il est employé comme auteur à gages de l'Hôtel de Bourgogne. Les pièces qu'il écrit restent alors la propriété de la troupe. Rotrou n'a pas le droit de les publier, ce qui le prive de bien des avantages économiques. Le jeune poète

<sup>85</sup> Chardon, Henri : *La vie de Rotrou mieux connue : documents inédits sur la société polie de son temps et la querelle du Cid*, Paris, 1884.



dépend financièrement de l'argent que la troupe lui cède pour la livraison de ses pièces, chose qui fait regretter à Chapelain qu' « un garçon de si beau naturel ait pris une servitude si honteuse »<sup>86</sup>.

Mais Rotrou quittera cette servitude : à partir de 1634, il est lié à la même troupe par un contrat plus souple qui lui permet de publier ses pièces au terme de dix-huit mois à compter de la première représentation. Pour la plupart, celles-ci sont publiées chez Antoine de Sommaville à Paris. En résulte une amélioration de sa situation financière<sup>87</sup>. De plus, Rotrou a la chance d'être présenté au Cardinal de Richelieu qui devient son mécène et le fait membre du groupe des « Cinq Auteurs » déjà cités dont il s'entoure. Rotrou devient donc le confrère rapproché de Corneille et Boisrobert qui pratiqueront aussi l'imitation du théâtre espagnol.

Une nouvelle étape de la vie de Rotrou commence en 1639, année de retour à sa ville natale, où il se marie et prend la charge de lieutenant particulier. Chardon remarque qu'il y a une lacune dans la création théâtrale de Rotrou en 1639, due très probablement à sa nouvelle fonction. Mais de 1640 jusqu'en 1649, il continue à composer des pièces de théâtre. Jean Rotrou mourra prématurément à Dreux en 1650. La ville étant atteinte par une épidémie de peste, il refuse de quitter ses fonctions et succombe aux suites de celle-ci.

On peut donc constater que la carrière de Rotrou en tant que dramaturge se divise en trois étapes : Ses débuts comme auteur à gages de l'Hôtel de Bourgogne, les années pendant lesquelles il est lié à la même troupe par un contrat plus souple, et les années pendant lesquelles le rythme de sa production se ralentit. Des deux premières périodes, jusqu'en 1639, il nous reste 25 pièces, et des contributions à trois pièces écrites par les cinq poètes du Cardinal. Pendant ces années, Rotrou publie donc un peu moins de trois œuvres par an. Les œuvres plus tardives, jouées et publiées à partir de 1640, sont au nombre de dix, soit une pièce par an. Chardon appelle cette dernière période « ce temps de puissante maturité », et il affirme que c'est de cette période « que datent tous ses

---

<sup>86</sup> Chapelain, Jean : *Lettres*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, tome I, p. 6.

<sup>87</sup> À propos des « relations de Jean de Rotrou avec la Troupe Royale », Wilma Deierkauf-Holsboer écrit que depuis le nouveau contrat, « [...] le poète livre toutes ses pièces à la troupe royale pour la représentation ; les comédiens s'engagent à payer à l'auteur six cents livres tournois pour chacun de ses poèmes et à lui rendre toutes ces pièces après une période de représentation de dix-huit mois afin de permettre à l'auteur de les publier. D'après ces conditions il a été stipulé expressément, dans le contrat du 19 janvier 1637, que la *Belle Alphrède* et l'*Agésilan de Colchos*, qui ont dû être en possession [sic ! Note : l'expression correcte est « être en la possession »] de la troupe pendant une année environ ne seront éditées qu'après un délai de six mois et les *Deux pucelles* et les *Sostes*, dont les premières venaient d'avoir lieu, seulement après dix-huit mois.

L'auteur aussi bien que les comédiens ont observé scrupuleusement ce contrat de 1637 jusqu'en 1650, date de la mort du poète », in : Deierkauf-Holsboer, Wilma: *Le Théâtre du Marais. Volume I: La période de gloire et de fortune (1634 (1629) – 1648)*, Nizet : Paris, 1954, p. 69.

chefs-d'œuvres dans les différents genres qu'il a abordés, dans la tragédie et la comédie, comme dans la tragi-comédie elle-même »<sup>88</sup>. C'est alors, toujours d'après Chardon, que Rotrou doit partager son temps entre son nouveau métier, et l'activité de poète qu'il exerce « à ses moments de loisir » en songeant désormais « moins au présent qu'à sa gloire future et à la postérité »<sup>89</sup>. Bien que Chardon n'étaye pas ses thèses de façon bien scientifique, le retour de Rotrou à Dreux, l'achat de sa charge de lieutenant particulier, et le rythme réduit de ses publications sont des données qui indiquent que Rotrou produisait ses œuvres dans des conditions différentes de celles d'avant 1639. C'est un fait également que les pièces de Rotrou qu'on considère encore de nos jours comme ses grandes réussites dramatiques ont été écrites après 1640<sup>90</sup>.

### 3. La *comedia* dans l'œuvre de Rotrou

Nous avons déjà relevé que Rotrou est le premier imitateur d'une *comedia* espagnole. En plus de cela, il est l'auteur qui, en nombre d'œuvres, adapte à la scène française plus de textes du *siglo de oro* espagnol qu'aucun de ses contemporains : douze pièces ayant comme sources principales des œuvres espagnoles, dont dix s'inspirant d'une ou de plusieurs *comedias*. Mais la production abondante de Rotrou (trente-cinq pièces de théâtre nous sont parvenues) est également tributaire d'autres sources. Pour certaines de ses tragédies, il s'inspire de la mythologie et d'auteurs antiques comme Sénèque. Trois sujets de comédie (*Les Ménechmes*, *Les Sosies* et *Les Captifs*) sont empruntés à Plaute. Par ailleurs, nous trouvons parmi ses sources le théâtre scolaire jésuite et quatre sources italiennes, en quoi il fait encore une fois « œuvre de pionnier » car il est le premier dramaturge français au XVII<sup>e</sup> siècle à se servir ainsi du théâtre italien. Un certain éclectisme caractérise le choix des sources de Rotrou. Mais en nombre absolu, la littérature espagnole tient la place la plus importante parmi les sources d'inspiration de

---

<sup>88</sup> Chardon : op.cit., pp.147 et 148.

<sup>89</sup> Ibidem.

Crane est du même avis que Chardon quand il juge que c'est à partir de 1640, année de son mariage avec Marguerite Camus, que Rotrou a écrit ses chefs-d'œuvres. Rotrou, Jean : *Saint Genest & Venceslas*, ed. Thomas Frederick Crane, Boston: Ginn, 1907.

Nous partageons l'avis de ces critiques. Effectivement, les pièces de l'auteur qui nous semblent les plus intéressantes, non seulement du point de vue de l'imitation de la *comedia* espagnole, sont *Le véritable Saint Genest* et *Venceslas*, datant toutes deux d'après 1640.

<sup>90</sup> Hémon appelle *Le véritable Saint Genest*, *Venceslas* et *Chosroès* « Les trois grandes tragédies ». Rotrou : *Théâtre choisi*, éd. Hémon, p. 63. Crane a édité *Saint Genest* et *Venceslas*. C'est surtout *Venceslas* qui a connu un long succès depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Cf. à ce propos, l'aperçu sur la fortune de cette pièce par Louvat dans Rotrou : *Théâtre complet 1*, pp. 257-259.



son œuvre. Rotrou adapte surtout des pièces de théâtre, mais aussi des œuvres en prose<sup>91</sup>. Nous proposons la liste ci-dessous pour un aperçu des sources espagnoles de Rotrou (entre parenthèses, nous donnons d'abord l'année de création, puis l'année de publication de chaque pièce) :

- *La bague de l'oubli*, comédie (1629, 1635) ; Lope de Vega : *La sortija del olvido*
- *Les occasions perdues*, tragi-comédie (1631, 1635) ; Lope de Vega : *La ocasión perdida*
- *Diane*, comédie (1632, 1635) ; Lope de Vega : *La villana de Getafe*
- *L'heureuse constance*, tragi-comédie (entre 1631 et 1633, 1636) ; Lope de Vega : *Mirad a quien alabáis, El poder vencido y amor premiado*
- *Agésilan de Colchos*, tragi-comédie (1635, 1637) ; Montalvo : *Amadís de Gaula* (roman)
- *Les deux pucelles*, tragi-comédie (1636, 1639) ; Cervantes : *Las dos doncellas* (novela)
- *Laure persécutée*, tragi-comédie (1637, 1639), Lope de Vega : *Laura perseguida*
- *Bélisaire*, tragi-comédie (1643, 1644), Mira de Amescua: *El capitán Belisario o el mayor ejemplo de la desdicha*
- *Le véritable Saint Genest*, tragédie (1644, 1647), Lope de Vega : *Lo fingido verdadero*
- *Don Bernard de Cabrère*, tragi-comédie (1645, 1646), Mira de Amescua : *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera*
- *Venceslas*, tragi-comédie (1647, 1648), Rojas Zorrilla : *No hay ser padre siendo rey*
- *Don Lope de Cardone*, tragi-comédie (1649, 1652), contamination de plusieurs sources<sup>92</sup>

À part ces douze sujets d'inspiration majoritairement espagnole, certaines pièces de Rotrou suivent des sources espagnoles à titre accessoire. C'est dire qu'elles comportent des situations ou des motifs inspirés de textes espagnols, tout en suivant d'autres modèles :

- *Amélie*, tragi-comédie (1631-32, 1638) ; Tirso de Molina : *El vergonzoso en palacio*
- *La Célimène*, comédie (1633, 1636) ; Montemayor : *La Diana* (roman)<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> On trouve parmi ses sources des parties des onzième et douzième livres de *L'Amadis de Gaule* et une nouvelle des *Novelas ejemplares* de Cervantes, *Las dos doncellas*. À cela s'ajoutent la *Diana* de Montemayor et le roman *El peregrino en su patria* (publié en 1604) de Lope de Vega qu'on peut qualifier de sources accessoires. Cf. les tomes de l'édition STFM pour la question des sources dans chaque pièce de Rotrou. Pour un aperçu global de la question des sources littéraires espagnoles au cours du XVII<sup>e</sup> siècle français, voir Losada Goya, José Manuel : *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle : présence et influence*, Genève: Droz, 1999.

<sup>92</sup> Cf. à ce propos la section consacrée à *Don Lope de Cardone* au chapitre I.

- *La Céliane*, tragi-comédie (publiée en 1637) ; Lope de Vega : *El peregrino en su patria* (roman)<sup>94</sup>
- *Cosroès*, tragédie (1648, 1649) ; Lope de Vega : *Mudanzas de la fortuna, o sucesos de Don Beltrán de Aragón*

Derrière les sources que nous venons de mentionner, il se cache un nombre beaucoup plus important de pièces que Rotrou devait connaître de par ses lectures, ce qui faisait de lui un véritable connaisseur du théâtre espagnol du siècle d'or. Certes, le corpus de *comedias* dont disposaient les adaptateurs français était bien moins vaste que l'ensemble de la production théâtrale en Espagne. Mais les *comedias* se publiaient en général par recueils de plusieurs, souvent douze, pièces. Ainsi, l'adaptateur d'une pièce de théâtre espagnole devait avoir à sa disposition un certain nombre de pièces qu'il avait dû lire en plus de celle qu'il adaptait. Liliane Picciola a recensé environ soixante-dix *comedias* que Corneille peut avoir lues au cours de sa carrière<sup>95</sup>. Si l'on admet que Rotrou faisait de même avec les recueils qu'il se procurait, on en vient à un nombre d'une centaine de pièces que Rotrou a pu lire, en ne comptant que les œuvres de Lope de Vega. Les dix pièces de Lope que notre auteur a imitées ou contaminées dans ses adaptations théâtrales sont contenues dans huit tomes (*Partes*) des œuvres du grand dramaturge espagnol<sup>96</sup>. Chaque *Parte* contient 12 pièces, sauf la *Parte III*, qui n'en contient que trois, ce qui fait 87 pièces au total que Rotrou devait avoir lues<sup>97</sup>.

En ce qui concerne Mira de Amescua, dont Rotrou a imité deux pièces, on sait que cet auteur n'a guère pris soin de la publication de ses œuvres, lesquelles n'ont pas été réunies en volume du vivant de l'auteur. Toutefois, le diptyque *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera / La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, est contenu dans un volume intitulé *Doce comedias de Lope de Vega, Parte veintinueve de comedias*, Huesca, P. Blusón, 1634<sup>98</sup>. Ce recueil contenait donc, à part les deux pièces de Mira de Amescua, une dizaine de *comedias* de Lope, ce qui fait passer le nombre de pièces

---

<sup>93</sup> L'inspiration semble passer à travers une pièce d'Alexandre Hardy, *La Félimène*, publiée en 1626. Cf. le commentaire de Véronique Lochert dans Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 19.

<sup>94</sup> Cf. Losada Goya : op.cit., p. 493.

<sup>95</sup> Elle remarque à ce propos que « [l]es livres n'étaient pas à l'époque si nombreux qu'on se dispensât de profiter pleinement de ceux qu'on avait sous la main ». Picciola : op. cit., p. 35.

<sup>96</sup> Il s'agit des pièces suivantes : *La ocasión perdida*, dans la *Parte II* ; *Mudanzas de la fortuna, o sucesos de Don Beltrán de Aragón*, dans *Parte III*, *Laura perseguida*, dans *Parte IV*, *La hermosa Alfréda* dans *Parte IX*, *Don Lope de Cardona* et *El poder vencido y amor premiado*, dans *Parte X*, *La sortija del olvido*, dans *Parte XII*, *La villana de Getafe*, dans *Parte XIV*, *Mirad a quien alabáis* et *Lo fingido verdadero*, dans *Parte XVI*.

<sup>97</sup> Nous tirons nos informations concernant les tomes de Lope de Vega de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, accessible sous l'url <http://www.cervantesvirtual.com>.

<sup>98</sup> cf. Losada Goya, José Manuel : op.cit., p. 314.

lopesques que Rotrou a pu connaître à 97. L'autre modèle de la main de Mira de Amescua, *El capitán Belisario, o ejemplo mayor de la desdicha*, est contenu dans un recueil ayant pour titre *Parte veinticinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España*, Zaragoza, 1632<sup>99</sup>. Ce recueil augmente de douze le nombre de pièces à la disposition de Rotrou. Avec *No hay ser padre siendo rey, o el más impropio verdugo* de Francisco de Rojas Zorrilla, nous en venons au troisième et dernier auteur espagnol imité par Rotrou. Cette pièce est contenue dans la *Primera parte de las comedias de Rojas Zorrilla*, parue en 1640, ce qui fait passer le nombre de pièces à la disposition de Rotrou à plus de cent.

Nous n'avons pas affaire, avec Rotrou, à un phénomène isolé. Bien d'autres contemporains l'ont suivi dans la pratique de l'imitation de la *comedia*. À son tour, l'imitation de la *comedia* s'inscrit dans le cadre plus vaste de la présence de la littérature du siècle d'or espagnol en France.

#### 4. La littérature espagnole en France

La présence massive de cette littérature s'explique en partie par la dominance politique, spirituelle et culturelle de l'Espagne en Europe. C'est ce qui fait dire à Emmanuel Bury que « l'influence littéraire et artistique de la péninsule n'est qu'un épiphénomène par rapport à cette très large présence »<sup>100</sup>. Ainsi, Anne d'Autriche, devenue reine de France par son mariage avec Louis XIII, est une princesse espagnole, ce qui n'empêchera pas son époux d'entrer en guerre avec l'Espagne en 1635 ; mais cette guerre n'arrête pas les échanges commerciaux, personnels et culturels<sup>101</sup>. La reine emmène en France ses serviteurs et demoiselles de cour espagnols. Lorsqu'en 1618, des comédiens espagnols arrivent à Paris, elle fait donner plusieurs représentations à la cour, et les mêmes comédiens retournent à Paris en 1625, où ils louent l'Hôtel de Bourgogne<sup>102</sup>. De nombreux Espagnols se trouvaient en France pour des raisons économiques ou politiques. On sait que de nombreux Juifs ont fui l'Espagne pour s'installer aux Pays-Bas, mais certains se sont installés en France, y apportant – par exemple – leurs connaissances de la taille des diamants. Rouen, la ville natale de Corneille, profitait du commerce de la laine provenant d'Espagne, et il y avait à Rouen une véritable « colonie » espagnole. Par

---

<sup>99</sup> Ibidem, p. 316.

<sup>100</sup> Bury, Emmanuel : *La classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris : Nathan, 1993, p. 27.

<sup>101</sup> Cf. Cioranescu, Alexandre : *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève : Droz, 1983, pp. 34-35.

<sup>102</sup> Ibidem, pp. 41-42.

ailleurs, les immigrants d'Espagne exécutaient des métiers comme ceux de maître d'armes ou de professeur d'espagnol<sup>103</sup>.

José Manuel Losada Goya attire l'attention sur des « rapports historiques entre les habitués des salons et l'Espagne »<sup>104</sup>, énumérant des voyages en Espagne entrepris par des hommes et femmes de lettres comme les Rambouillet et Voiture. En outre, il remarque que bien des personnes qui fréquentaient l'Hôtel de Rambouillet connaissaient l'espagnol : « Julie d'Angennes, son époux, le duc de Montausier, Chapelain, Corneille, Voiture, le cardinal de la Valette, de même Mme de Sablé et Mme de Chevreuse »<sup>105</sup>. Il faut croire que la langue espagnole était assez répandue en France. Alexandre Cioranescu remarque que « l'enseignement de l'espagnol était relativement bien organisé en France » et qu'il « occupe une position privilégiée [...] à égalité avec l'italien ou peut-être même mieux placé »<sup>106</sup>. La lecture d'œuvres de la littérature espagnole, telles le *Lazarillo de Tormes*, la *Diana* ou le *Guzmán de Alfarache*, faisait partie de l'enseignement de la langue<sup>107</sup>, et l'on trouve d'ailleurs dans *L'illusion comique* (1635) de Pierre Corneille une allusion à une série d'œuvres appartenant au genre du roman picaresque. Pridament s'étant rendu chez le magicien Alcandre pour savoir ce qui est arrivé à son fils Clindor, le magicien lui fait un court récit picaresque de la vie du jeune homme. Après avoir dépensé le peu d'argent qu'il avait volé à son père, Clindor a fait tous les métiers qu'un vagabond peut faire pour gagner sa vie. Alcandre conclut en disant :

Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes,  
Sayavèdre, et Gusman, ne prirent tant de formes. (*L'illusion comique*, I, 3)

De toute évidence, ces noms renvoient à des héros de romans picaresques espagnols. « Lazarille de Tormes » est le nom francisé du protagoniste du tout premier roman picaresque, le *Lazarillo de Tormes*, publié en 1554 sans nom d'auteur. Le nom du « Buscon » est une référence à la *Historia de la vida del Buscón* de Francisco de Quevedo (1580-1645), publiée en 1626 à Saragosse et traduite en France sous le titre *L'aventurier Buscon, histoire facétieuse* (1633). « Gusman » est une francisation du nom du héros de *Guzmán de Alfarache* (1600) de Mateo Alemán, œuvre qui a rendu le genre célèbre en Europe. Une deuxième partie du *Guzmán* a été publiée en 1603 sous le pseudonyme de Sayavedra. En même temps, ce nom appartient à un des personnages du

---

<sup>103</sup> Ibidem, pp. 37-40.

<sup>104</sup> Losada Goya, José Manuel : « Les salons et l'Espagne. À propos de quelques querelles littéraires », in : *Littératures classiques 58. Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2006, pp. 47-55.

<sup>105</sup> Ibidem, pp. 49.

<sup>106</sup> Cioranescu: op.cit., p. 124.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 126.

roman. Si Corneille conclut le récit d'Alcandre par ces noms de héros picaresques, c'est que le public devait comprendre l'allusion. Autrement, ils n'auraient pas de sens dans un tel contexte.

Avant de se faire un nom en tant que critique littéraire, Jean Chapelain a contribué à la diffusion du roman picaresque en traduisant le *Guzmán de Alfarache* en langue française. Le texte est publié sous le titre *Le Gueux ou La vie de Guzman d'Alfarache. Image de la vie humaine* ; une première partie paraît en 1619 et une seconde en 1620<sup>108</sup>. D'une part, cette traduction prouve que Chapelain était familier avec la langue castillane. D'autre part, elle explique l'emploi de l'adjectif « gusmanique », dans une lettre de Chapelain citée plus haut. Accusant implicitement La Mesnardière de plagiat, le critique estime que les « larcins de Mr de La Mesnardière [...] ne sont point ingénieux ni gusmaniques, mais grossiers »<sup>109</sup>.

*La vie de Guzman d'Alfarache* montre que dans le domaine de la traduction, la prose espagnole est présente en France bien avant qu'on ne commence à imiter le théâtre d'outre-Pyrénées. Et la traduction de Chapelain est loin d'être le premier roman espagnol traduit en France. Parmi ces œuvres qu'on traduisait depuis le XVI<sup>e</sup> siècle se trouvent *La Celestina*<sup>110</sup>, les romans de chevalerie comme l'*Amadis de Gaula* et la *Diana* de Montemayor, roman pastoral dont le succès fut international. Publié pour la première fois sous le titre *Los siete libros de la Diana* en 1559/60, il est traduit en France en 1578, où il influencera *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé<sup>111</sup>. C'est en 1614 que paraît la première traduction française de la première partie du *Don Quijote* de Cervantes (la deuxième partie paraît en 1618), suivie d'une traduction des *Novelas ejemplares* du même auteur en 1615.

Or, avant qu'on ne commence à imiter des pièces de théâtre espagnoles, la scène française subissait déjà l'influence de la prose espagnole. À partir de trois nouvelles traduites en français, Alexandre Hardy (1570 ? – 1632) compose pour le théâtre trois tragi-comédies, *La Force du sang*, *Cornélie* et *La Belle Égyptienne*, parues toutes dans les œuvres du poète entre 1624 et 1628. Des adaptations directes de nouvelles cervantines pour le théâtre français apparaissent à partir de 1636, année qui voit la création de *L'amant libéral* de Guérin de Bouscal (1613 ? – 1675) et des *Deux pucelles* de Rotrou, basées sur les nouvelles *El amante liberal* et *Las dos doncellas*. Ces deux *novelas* sont d'ailleurs reprises plus tard par d'autres dramaturges : Scudéry donne un deuxième

---

<sup>108</sup> Cf. Chapelain : *Opuscules critiques*, p. 46.

<sup>109</sup> Chapelain: *Lettres*, p. 614.

<sup>110</sup> La première édition de cette œuvre est parue sous le titre *Comedia de Calisto y Melibea*, en 1499, chez Fadrique Alemán de Balisea, à Burgos. Les premières traductions françaises de l'œuvre datent de 1527 et 1529.

<sup>111</sup> Cf. Jorge de Montemayor : *La Diana*, ed. Asunción Rallo, Madrid : Cátedra, 1995, pp. 33-34.

*Amant libéral* en 1638. L'autre nouvelle, *Las dos doncellas* est reprise par Quinault (1635-1688) en 1653 dans *Les Rivaies*, et en 1690 par Régnard (1655-1709) dans *Les filles errantes*.

Mais venons-en aux adaptations de la *comedia*. Jean Rotrou est le pionnier de l'imitation de la *comedia* espagnole en France. En 1629, il fait jouer la *Bague de l'oubli*, adaptation de la *Sortija del olvido* de Lope de Vega. Avec cette pièce, il est l'initiateur d'une vogue qui durera plus de trente ans et qui marquera le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle avec quelque 80 pièces de théâtre. Pourquoi cette popularité du théâtre espagnol ? Par son contenu, la *comedia* espagnole était une source inépuisable de sujets nouveaux. Les *comedias novelescas*, basées sur des anecdotes historiques ou carrément fictives, comportaient des sujets encore jamais traités en France. D'autre part, c'était la couleur locale de certains genres de *comedias* qui les rendait attrayantes pour les dramaturges et le public français<sup>112</sup>.

Le fait que la langue espagnole, à côté de l'italienne, fasse partie du canon des langues qu'apprenaient les lettrés en France, devait faciliter le travail des adaptateurs. Certains d'entre eux – Antoine le Métel d'Ouille est de ce nombre – ont séjourné en Espagne<sup>113</sup>. Il est très probable que d'Ouille ait assisté à des spectacles théâtraux, même s'il n'a pas pu emporter alors les textes qui se trouvent à la base de ses adaptations<sup>114</sup>.

La popularité des sujets espagnols ne doit pas nous faire oublier que l'adaptation d'une *comedia* pouvait entraîner sa part de difficultés. C'est ce qui apparaît très clairement en 1637, année qui voit la représentation de la tragi-comédie du *Cid* de Pierre Corneille, adaptation de *Las mocedades del Cid* (1618) de Guillén de Castro, et en même temps la plus célèbre de toutes les adaptations du théâtre espagnol. Le grand succès de la pièce et l'orgueil qui fit dire à Corneille qu'il ne devait qu'à lui-même toute sa gloire lui valurent la malveillance de certains adversaires qui lui reprochèrent d'avoir péché contre les règles du théâtre. La querelle du *Cid* était née. Ce ne sont pas les détails ou la véhémence de cette querelle littéraire qui nous intéressent ici, mais ce qu'elle nous

---

<sup>112</sup> À propos de la « couleur locale », il faut préciser que certains dramaturges se sont appliqués à franciser le décor de leurs pièces. C'est le cas des comédies de cape et d'épée de d'Ouille, ou du *Menteur* (1644) de Corneille. Toutefois, *Le Cid* (1637) de Corneille gardait une forte couleur locale espagnole, et c'est très certainement une des raisons de son succès.

<sup>113</sup> Alexandre Cioranescu nous apprend qu'il a « passé six ans de sa vie en Espagne » et qu'il « connaissait l'espagnol à la perfection ». Cioranescu : op.cit., p. 275.

<sup>114</sup> À ce propos, Monica Pavesio remarque que le séjour de d'Ouille en Espagne se situe entre 1615 et 1622, alors que les pièces de Calderón qu'il imite ont été composées entre 1625 et 1629 (cf. Pavesio, Monica : *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese des XVII secolo*, Alessandria : Edizioni dell'Orso Medusa, 2000, p. 219). Il faut donc qu'il ait fait la connaissance de ces pièces dans d'autres circonstances. Pavesio avance l'hypothèse de canevas de la *commedia dell'arte* reprenant des sujets espagnols que d'Ouille aurait connu pendant son séjour en Italie de 1622 à 1636.

apprend sur les difficultés que pouvait poser l'adaptation d'une *comedia* espagnole à un dramaturge français. Corneille s'était astreint à respecter les unités de temps et de lieu dans la composition d'une pièce dont la source (*Las mocedades del Cid*) étendait son action sur plusieurs mois et différentes régions d'Espagne. C'est ce qui lui valut le reproche, de la part de Georges de Scudéry, d'avoir péché contre la vraisemblance à cause d'une concentration de trop d'événements en trop peu de temps<sup>115</sup>. L'Académie française, qui devait trancher la question sur l'ordre du cardinal de Richelieu, a retenu ce reproche, et davantage encore celui d'avoir fait consentir Chimène au mariage avec Rodrigue le même jour que celui-ci avait tué son père<sup>116</sup>. Néanmoins, même les doctes devaient reconnaître que *Le Cid* renfermait des situations d'une grande beauté<sup>117</sup>, et la popularité de la pièce auprès du public n'a pas diminué.

De même, l'imitation de la *comedia* espagnole ne perdait pas en popularité auprès des auteurs dramatiques. Au contraire : elle s'accélérait plutôt. En 1639, Antoine le Métel d'Ouille lance la mode de la comédie de cape et d'épée avec *L'esprit follet*, une adaptation de *La dama duende* de Calderón. Par comédie de cape et d'épée, il faut entendre des adaptations de *comedias de capa y espada*, des comédies qui mettent en scène des *galanes* et des *damas* dans des intrigues amoureuses pleines de péripéties et de confusions dues à des déguisements, lettres falsifiées, portes secrètes et d'autres recours théâtraux. Ce genre jouissait d'une grande popularité en France aussi bien que dans son pays d'origine. D'Ouille est suivi par Corneille, Scarron, Brosse, Thomas Corneille, Quinault et Boisrobert, et plus de la moitié de toutes les adaptations de la *comedia* sont des comédies de cape et d'épée.

---

<sup>115</sup> Scudéry écrit dans ses *Observations sur le Cid* que « toutes ces belles actions que fit le Cid en plusieurs années, sont tellement assemblées par force en cette Pièce, pour la mettre dans les vint [sic] quatre heures, que les Personnages y semblent des Dieux de machine, qui tombent du Ciel en terre : car enfin, dans le court espace d'un jour naturel, on eslit un Gouverneur au Prince de Castille ; il se fait une querelle et un combat, entre Dom Diegue et le Comte, autre combat de Rodrigue et du Comte, un autre de Rodrigue contre les Mores, un autre contre Dom Sanche ; et le mariage se conclut, entre Rodrigue et Chimene : je vous laisse à juger, si ne voilà pas un jour bien employé [...] ». Scudéry, Georges de : « Observations sur le Cid », in : Gasté : *La querelle du Cid*, pp. 77-78.

<sup>116</sup> Quant au premier reproche, les *Sentiments de l'Académie* nous disent que « certes, l'Autheur ne peut nier icy que l'Art ne lui ait manqué, lors qu'il a compris tant d'actions remarquables dans l'espace de vingt-quatre heures ». Quant au deuxième, l'auteur des *Sentiments* estime « qu'il y a eu encore plus de sujet de la reprendre pour avoir fait consentir Chimene à espouser Rodrigue le jour mesme qu'il avoit tué le Comte. Cela surpasse toute sorte de creance, et ne peut vray-semblablement tomber dans l'ame, non seulement d'une sage Fille, mais d'une qui seroit la plus despoüillée d'honneur et d'humanité ». Chapelain : *Les sentiments de l'académie*, in : Gasté : op.cit., p. 369.

<sup>117</sup> L'aveu que *Le Cid* était un beau poème se trouve répété à la fin du traité, où l'on peut lire : « la naïveté et la vehemence de ses passions, la force et la delicatesse de plusieurs de ses pensées, et cét agrément inexplicable qui se mesle dans tous ses defaux luy ont acquis un rang considerable entre les Poëmes François de ce genre qui on le plus donné de satisfaction ». Ibidem, p. 417.

Parmi les autres genres dramatiques dans lesquels on imitait le théâtre espagnol, la tragi-comédie est présente de 1630 à 1655, mais en particulier entre 1630 et 1640, où elle représente les deux tiers des adaptations de la littérature espagnole. À partir de 1640, elle apparaît moins souvent par rapport au nombre total de pièces. Cette diminution a certainement un rapport avec le déclin du genre de la tragi-comédie en général, qui est le genre dominant pendant les années 1630, mais qui disparaît peu à peu à partir du milieu du siècle<sup>118</sup>. Dans le registre tragique, on ne trouve que quelques exemples entre 1640 et 1647 : la tragédie du *Véritable Saint Genest* de Rotrou (une adaptation de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega), et des influences espagnoles dans quelques tragédies de Pierre Corneille.

## II. La *comedia* espagnole

Nous avons constaté que les adaptations du théâtre espagnol sont fréquentes dans la France de l'époque de Jean Rotrou. Mais nous n'avons pas encore parlé du caractère particulier de ce théâtre d'outre-Pyrénées. Qu'est-ce que cette *comedia* espagnole qui a été l'objet de nombre d'adaptations au cours du XVII<sup>e</sup> siècle français ? Quelles étaient ses caractéristiques et quels genres dramatiques connaissait-on en Espagne ? Et quel était le rôle que la théorie, sous forme de traités de poétique, pouvait jouer dans la formation de ce théâtre ? Étant donné l'importance du débat théorique en France, on est amené à se demander si le théâtre espagnol était également influencé par l'esthétique néo-aristotélicienne.

### 1. La théorie contemporaine à propos de la *comedia*

Il est en fait difficile de parler d'une théorie de la *comedia* espagnole. Nous ne possédons que peu d'écrits qu'on pourrait qualifier de traités de poétique du théâtre espagnol. Le plus important pour notre étude est l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, un discours en vers que Lope de Vega a adressé à l'Académie de Madrid. Lorsque Lope publie son traité en 1609, il a déjà fait ses preuves en tant que dramaturge. Il affirme qu'il connaît les poétiques et leur règles mais qu'il écrit « sin el arte », parce qu'il produit un

---

<sup>118</sup> Hélène Baby affirme qu'avec la représentation de *Cinna*, Corneille, en « annexant au genre tragique le dénouement heureux, [...] rendait irréversible le déclin du genre [tragi-comique] ». Baby, Hélène : *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, p. 9.

Jacques Schérer montre, pour la tragi-comédie, une nette augmentation de la production à partir de la décennie 1610-1619 (9 pièces) jusqu'à la décennie 1630-1639 (80 pièces). Le genre est encore fortement représenté pendant les décennies 1640-1649 (67 pièces) et 1650-1659 (30 pièces), mais il est en déclin. Puis, la tragi-comédie disparaît peu à peu entre 1660 et 1699. Schérer, Jacques : *La dramaturgie classique en France*, p. 459 (Appendice IV).



théâtre populaire. Pour se justifier, il avance que le théâtre espagnol ayant pris le cours qu'il a pris, il ne peut faire que le suivre parce que c'est ce que le peuple lui demande.

[...] j'ai trouvé que les *comedias*  
étaient en Espagne, à cette époque-là [pendant la jeunesse du poète]  
non comme ses premiers inventeurs  
pensaient qu'on les écrivait dans le monde,  
mais comme beaucoup de barbares les avaient traitées  
qui habituèrent le peuple à ses rudesses ;  
et ainsi, elles furent introduites de telle manière  
que celui qui les écrit avec art maintenant,  
meurt sans renommée ni récompense, car  
[...]  
la coutume peut plus que force et raison.  
Il est vrai que j'ai écrit quelquefois  
selon l'art que peu de personnes connaissent,  
mais quand ailleurs  
je vois les monstres pleins d'illusions,  
auxquels accourent le peuple et les femmes  
qui louent ce triste exercice,  
je retourne à cette habitude barbare ;  
et, quand j'ai à écrire une pièce,  
j'enferme les préceptes à six clés ;  
je bannis Térence et Plaute de mon étude,  
pour qu'ils ne me fassent pas de remarques  
(parce que la vérité pousse des cris dans les livres muets),  
et j'écris avec l'art qu'inventèrent  
ceux qui prétendaient aux applaudissements communs,  
parce que, comme le peuple les paye, il est juste  
de lui parler en ignorant pour lui plaire<sup>119</sup>.

Affirmant ne pas ignorer les règles de l'art de la dramaturgie, il déclare vouloir satisfaire au goût du peuple puisque c'est lui qui accourt aux spectacles et les paye. Puisqu'on lui demande de composer autre chose que des pièces régulières, il se résigne, prétendument à contrecœur, à cette pratique. Ce passage de l'*Arte nuevo* fait dire à J. Pérez Magallón que pour Lope de Vega, les *comedias* sont une marchandise qui se vend et qu'il faut vendre le

---

<sup>119</sup> Nous traduisons le passage suivant : « [...] hallé que las comedias / estaban en España en aquel tiempo, / no como sus primeros inventores / pensaron que en el mundo se escribieran, / mas como las trataron muchos bárbaros / que enseñaron el vulgo a sus rudezas ; / y así, se introdujeron de tal modo / que, quien con arte agora las escribe, muere sin fama y galardón, que puede, / [...] / más que razón y fuerza, la costumbre. / Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos, / mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de apariencia llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo ; / y, cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves ; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces (que suele / dar gritos la verdad en libros mudos), / y escribo por el arte que inventaros / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto ». Lope de Vega: *Arte nuevo*, vv. 22-48.

mieux possible<sup>120</sup>. Même si le texte contient certains préceptes, comme celui de respecter l'unité d'action<sup>121</sup>, Lope fait plutôt état de la pratique existant dans ce théâtre et il la défend. La désinvolture dont il fait preuve dans son *Arte nuevo* est celle d'un praticien qui jouit d'une réputation de maître incontestable du théâtre.

Outre le traité de Lope de Vega, il existe un petit nombre de textes qui défendent sa vision de la *comedia* contre d'éventuelles revendications des néo-aristotéliens. Parmi ces écrits, on trouve l'*Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva (1550-1610), l'*Apologético de las comedias españolas* (1616) de Ricardo de Turia (1578-1638), et les *Cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina (1584-1648). Ce dernier critique implicitement l'unité de temps en faisant remarquer, par le personnage don Alexo, les invraisemblances qui découlent de l'application de cette règle : en effet, qui croirait qu'un homme puisse tomber amoureux d'une dame le matin, lui faire la cour, gagner son cœur et l'épouser le soir même<sup>122</sup> ? En ridiculisant ainsi la règle des vingt-quatre heures, il défend la pratique de la *comedia* qui peut étirer presque à l'infini le temps de sa fiction.

Un traité d'une autre nature date de la fin du siècle. Il s'agit du *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* par Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704). Il est resté inachevé et consiste en trois manuscrits qui correspondent à différentes étapes de la rédaction du texte<sup>123</sup>. Bances Candamo constate, tout comme Lope de Vega, que le théâtre espagnol est plutôt le produit d'une tradition dramatique que de l'érudition des lecteurs de traités théoriques.

[...] mais nos auteurs les écrivent davantage suivant la coutume qu'ils ont apprise au théâtre que selon les préceptes qu'ils ont étudiés dans les traités de poétique, et rendent

---

<sup>120</sup> « Lope [...] no encuentra otra justificación para el teatro que el éxito. Puesto que éste depende del gusto del público, eso es lo primero que hay que observar para, acto seguido, adaptarse a él ». Magallón, J. Pérez : « Del *Arte nuevo* de Lope al arte « reformado » de Bances », in : *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 207-222 (p. 215).

L'avis de Magallón nous semble tout à fait juste puisque que la vente de ses pièces était la principale source de revenus de Lope. Cf. à ce propos Díez Borque, José María : *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch, 1978, p. 102 sq. Díez Borque souligne qu'en vendant au directeur d'une troupe sa pièce, le poète perdait tous les droits sur son texte. Ceci dit, Díez Borque montre à l'aide d'arguments convaincants que la vente de ses pièces devait être une affaire très rentable pour Lope de Vega (cf. *ibidem*, pp. 104-107).

<sup>121</sup> « Advíertase que sólo este sujeto / tenga una acción ... ». Lope de Vega: *Arte nuevo*, vv. 181-182.

<sup>122</sup> « Porque si aquellos establecieron que una Comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la oblique y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? ». Tirso de Molina : « Los cigarrales de Toledo », in : August Buck et al. (éd.): *Dichtungslehren der Romania*, pp. 567-568.

<sup>123</sup> Cf. le prologue (pp. XLIX-CII) de Duncan W. Moir à Bances Candamo, Francisco : *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London : Tamesis, 1970.

ainsi expérience difficile ce qui devait être art ingénieux, et celui qui réussit, réussit guidé aveuglément par les autres, en imitant ce qu'il voit et non pas en observant ce qu'il sait<sup>124</sup>.

Néanmoins l'auteur du *Theatro de los theatros* se veut plus prescriptif que Lope de Vega. Pour lui, le constat que le théâtre espagnol se fonde plutôt sur la tradition que sur la théorie ne veut pas dire que cela soit la meilleure voie à suivre. En bon Aristotélicien, il veut que le théâtre s'améliore par les préceptes de l'art, et dès les premières lignes de la troisième version de son traité, il affirme la supériorité de l'art sur l'expérience pratique :

L'expérience et la coutume remplacent souvent la science et l'art, mais ne l'égalent jamais ; parce que la doctrine, ayant tiré des conclusions à partir de l'expérience, la rend moins faillible, et les hommes ont découvert toutes les sciences naturelles en raisonnant sur elle [l'expérience]<sup>125</sup>.

Bances Candamo est donc quelque peu opposé à Lope de Vega, lequel défendait une pratique du théâtre qui se passait de théorie et d'érudition. La réflexion de Bances Candamo est postérieure aux pièces de théâtre qui faisaient l'objet des adaptations par Rotrou. Il est même né après la publication de ces pièces. Toutefois, son traité sur le théâtre nous semble précieux dans le contexte de notre étude. Faisant partie de l'école de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)<sup>126</sup>, il était non seulement versé dans la composition de pièces de théâtre, mais aussi un témoin de la pratique dramatique du siècle d'or. Ainsi, il commente des pièces de Calderón ou de Rojas Zorrilla en mentionnant la réaction du public pendant une représentation<sup>127</sup>.

À l'époque de Lope de Vega, les rares traités en matière de poétique sont donc plutôt un reflet, voire une justification de la pratique existante, que des traités normatifs à l'intention de jeunes dramaturges en quête de « règles » pour l'écriture dramatique. Ainsi, la *comedia* espagnole se distingue du théâtre français par son caractère distinctement non aristotélicien, tel que le défend Lope de Vega dans son *Arte nuevo*. En général, pas de souci des unités de temps et de lieu, et nous verrons que la pratique théâtrale ainsi que le système des genres dramatiques différaient sensiblement des habitudes françaises.

---

<sup>124</sup> « [...] pero nuestros Ingenios las escriuen más por las costumbres que en el teatro aprendieron que por los preceptos que en el arte estudiaron, y así hacen experiencia ruda la que hauía de ser arte ingeniosa, y el que acierta, acierta guiado ciegamente de los otros, imitando lo que ve y no obseruando lo que saue ». Bances Candamo: op.cit., pp. 77-78.

<sup>125</sup> « La experiencia y la costumbre muchas veces suplen la ciencia y el arte, pero nunca le igualan ; porque la doctrina, formando silogismos sobre la experiencia, la hace menos falible, y todas las ciencias naturales las han encontrado los hombres racionando sobre ella ». Ibidem, p. 77.

<sup>126</sup> Duncan W. Moir le compte parmi « los ingenios de la escuela de Calderón », qu'il appelle « su maestro ». Ibidem, p. XV.

<sup>127</sup> Ibidem, par exemple pp. 34-35.

Remarquons, pour une image plus juste, que la fameuse irrégularité des Espagnols n'empêche pas certains auteurs espagnols d'écrire des pièces « selon les règles » pour des occasions particulières, comme des représentations destinées exclusivement à un public noble. Mais en général, la production théâtrale du siècle d'or était destinée à un public mixte ; autant à la noblesse qu'au peuple qui ignorait les préceptes poétiques. Díez Borque souligne que le public de la *comedia* englobait toutes les classes sociales d'une société fort complexe de la classe la plus élevée, incluant le roi, à la plus basse<sup>128</sup>.

## 2. La tradition dramatique en Espagne

Le terme de *comedia* renvoie à la *comedia nueva*, une nouvelle forme de théâtre donc, en vogue en Espagne pendant le *siglo de oro*. L'appellation *comedia nueva* a son origine dans la coexistence de deux courants théâtraux pendant le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, un courant classique et un courant populaire. C'est de ce courant populaire qu'est issue la *comedia nueva*. Lope de Rueda (1510-1565) et Juan de la Cueva (1543-1612) en sont les principaux représentants, mais c'est Lope de Vega qui en fixe la forme définitive<sup>129</sup>.

À partir du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, le théâtre espagnol connaît un essor important dû à la fondation de deux théâtres permanents à Madrid, lieu de production de Lope de Vega. Grâce à ces institutions, la vie théâtrale prend la forme d'une activité économique qui favorise une augmentation du nombre de représentations et, par suite logique, de la production de pièces de théâtre. Avant la fondation de ces deux théâtres permanents, les représentations avaient lieu dans des *corrales* provisoires, des lieux de représentation arrangés à l'intérieur de *patios*, entourés de maisons qui étaient souvent la propriété d'associations caritatives. Celles-ci les louaient aux troupes d'acteurs qui, à leur tour, demandaient aux spectateurs des prix d'entrée pour les différentes sortes de places. Quoique visant déjà un gain économique (chaque spectateur payait son entrée), ces représentations étaient plutôt sporadiques, les installations des *corrales* étant alors temporaires. Les nouvelles structures des *corrales* fixes imitaient les anciennes, avec leur

---

<sup>128</sup> Voici comment Díez Borque résume la situation, en accentuant le caractère exceptionnel d'un phénomène culturel capable de former un attrait pour toutes les classes sociales : « El público de la *comedia*, que asiste a los *corrales*, pertenece a todos y cada uno de los grupos de esta compleja y multiforme estructura social [...] Un teatro que no se limita a una clase social sino que alcanza a todas, desde la más alta (el Rey incluido) a la más baja, es un fenómeno sociocultural irrepitible y de capital importancia », in: Díez Borque: op.cit., p. 139 et 140. Nous traduisons : « Le public de la *comedia*, qui fréquente les *corrales* [lieux de représentations dont nous parlerons plus amplement au paragraphe suivant], appartient à tous et chacun des groupes de cette structure sociale complexe et multiforme [...] Un théâtre qui ne se limite pas à une classe sociale mais qui les atteint toutes, de la plus élevée (le roi inclus), à la plus basse, est un phénomène socioculturel unique et d'importance capitale ».

<sup>129</sup> Cf. Ziomek, Henryk : *A history of Spanish Golden Age drama*, The University Press of Kentucky, 1984, p. 36.

patio, fenêtres grillées sur plusieurs étages et lieux séparés pour les femmes<sup>130</sup>. Le premier *corral* permanent est fondé en 1574 (dans la *calle de la Cruz*), le deuxième en 1582 (dans la *calle del Príncipe*), et à partir de 1584, ce sont les uniques lieux de représentations publiques à Madrid<sup>131</sup>. Contrairement aux salles de théâtre françaises, les *corrales* se trouvaient en plein air. Certes, le patio qui contenait la scène et les bancs pour le public était couvert d'une toile, mais les représentations n'en avaient pas moins lieu à la lumière du jour. Par là, les circonstances différaient de la pratique française, où l'on utilisait des chandelles pour éclairer la salle de spectacle.

Comme le souligne José María Díez Borque, la création dramatique du « phénix des génies »<sup>132</sup> était conditionnée par l'existence des deux théâtres permanents à Madrid, et vice-versa. Lope de Vega commence à écrire pour le théâtre au moment où ces deux derniers se développent et lui assurent une demande constante de pièces. En même temps, c'est la popularité de la *comedia*, due à ce jeune poète, qui permet aux deux théâtres de survivre<sup>133</sup>. L'abondance de sa création dramatique était légendaire. Juan Pérez de Montalbán, un de ses disciples, lui attribuait plus de 1800 *comedias*. La critique moderne a sensiblement nuancé ce chiffre. Ainsi, l'estimation de Morley et Bruerton (jugée communément probable) est de 316 pièces qui seraient sûrement de Lope<sup>134</sup>. Mais même ce chiffre plus réduit est encore impressionnant, et ce n'est pas par hasard que Lope de Vega est l'auteur espagnol le plus imité par les dramaturges français.

Dans le contexte de l'adaptation de la *comedia* en France, un certain nombre d'autres noms méritent d'être mentionnés. Ainsi, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) occupe la deuxième place en ce qui concerne le nombre d'adaptations françaises. D'une génération plus jeune que Lope de Vega, Calderón de la Barca a développé la technique de la *comedia* introduite par son grand prédécesseur. Les noms d'Antonio Mira de Amescua (1574(?)-1644) et de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) apparaîtront à plusieurs reprises au cours de notre étude. Tirso de Molina (1584-1648), que nous avons mentionné dans le cadre de la théorie concernant le théâtre espagnol, est célèbre pour sa *comedia* du *Burlador de Sevilla*, qui a fondé le mythe de Don Juan. Quelques-unes de ses pièces ont fait l'objet d'adaptations françaises à l'époque de Rotrou.

---

<sup>130</sup> Pour les femmes du peuple, il y avait dans le fond un compartiment appelé *cazuela*. Les femmes de classes sociales plus aisées occupaient le premier niveau des places avec fenêtres, appelées *apostasos*.

<sup>131</sup> Nous tirons ces informations de Díez Borque : op.cit., pp. 3-9.

<sup>132</sup> C'est-à-dire *Fénix de los ingenios* en espagnol ; c'est ainsi que certains appellent Lope de Vega. C'est de Cervantes que vient le surnom de *monstruo de la naturaleza*, « monstre de la nature », à cause de l'abondance de sa création.

<sup>133</sup> Díez Borque : op.cit., p. 6.

<sup>134</sup> Cf. Morley, S. Griswold & Courtney Bruerton: *The chronology of Lope de Vega's comedias*, New York: Modern Language Association of America, 1940.

La représentation d'une *comedia* était un spectacle total, sans interruption. Traditionnellement, la *comedia* était précédée, lors de sa représentation, d'une *loa*, une sorte de prologue de forme libre qui pouvait contenir l'argument de la pièce, une *captatio benevolentiae*, des exhortations au public à garder le silence pendant le spectacle, ou des flatteries adressées à ce même public. Mais surtout, comme le souligne Díez Borque, la *loa* avait la fonction d'attirer l'attention du public sur la scène avant le début de la pièce, pour que celle-ci puisse commencer en silence<sup>135</sup>. Pendant les entractes, on jouait des intermèdes (*entremeses*), danses (*bailles*) et chansons. Puis, une fois la *comedia* terminée, le spectacle était clos par une *mojiganga*, autre genre théâtral mineur, mêlé de musique et de danse, qui avait son origine dans le carnaval. Le spectacle qui se déroulait à l'intérieur des *corrales* était donc de nature mixte, hétérogène. Les intermèdes qui ponctuaient la *comedia* pouvaient contraster fortement avec l'action de cette dernière. Par la suite, nous verrons que les effets de contraste existaient à l'intérieur de la *comedia* même.

### 3. Les genres dramatiques en Espagne

Le terme espagnol de *comedia* ne traduit pas celui de « comédie » en français. *Comedia* est plutôt synonyme de « drame ». Certes, on trouve dans le théâtre du siècle d'or des pièces portant l'appellation *tragi-comedia* ou *tragedia*<sup>136</sup>. Mais dans la majorité des cas, les pièces sont qualifiées de *comedia*, par opposition à l'*auto sacramental*, genre allégorique en un acte joué lors de fêtes religieuses, et aux formes mineures comme l'*entremés* (intermède), également en un acte. Par extension, le terme de *comedia española* a pris le sens de « théâtre espagnol », et c'est dans les deux acceptions, pour désigner une pièce particulière ou pour se référer au théâtre du siècle d'or espagnol en général, que le terme est utilisé jusqu'à nos jours.

Derrière cette désignation, il se cache un phénomène très varié, qui défie les tentatives de catégorisation exhaustive. Il y a eu, en fait, de nombreuses tentatives de classement, sur la base de critères thématiques. Dans son ouvrage sur Corneille et la dramaturgie espagnole, Liliane Picciola mentionne la comédie d'intrigue à l'italienne, la *comedia de cape et d'épée*, la *comedia de mœurs* (*de costumbres*), la *comedia* historique, *comedia de honor*, *comedia de privados* (portant sur le destin d'un ou plusieurs favoris d'un roi), *comedia de santos* et la *comedia* semi-philosophique, et elle suggère que la

---

<sup>135</sup> Cf. Díez-Borque: op.cit., pp. 273-275.

<sup>136</sup> Ainsi *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega est une *tragicomedia*, et *El castigo sin venganza* (1635) du même auteur porte le sous-titre de *tragedia*. Cf. Vega Carpio, Lope de : *El caballero de Olmedo*, éd. Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1999, p. 105 et Vega Carpio, Lope de: *El castigo sin venganza*, in: *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid: por la viuda de Alonso Martin, 1635, fol. 91r (éd. facsimile disponible sur cervantesvirtual.com).

variété des genres de la *comedia* aurait inspiré la création cornélienne<sup>137</sup>. Un autre terme qu'on peut rencontrer dans la critique littéraire est celui de *comedia mitológica*. En effet, ces désignations peuvent être utiles et servent à regrouper des pièces portant sur des thèmes particuliers (l'honneur, un épisode historique, la vie d'un saint etc.).

Contrairement à la situation française, où la principale distinction est celle entre tragédie, comédie et tragi-comédie, le critère comique / tragique n'est qu'un critère parmi d'autres dans le théâtre espagnol. En outre, les termes de *tragedia* et *tragicomedia* ne signifient pas la même chose que les termes équivalents en français. De fait, dans le théâtre espagnol, le mélange des genres à l'intérieur d'une même pièce était autorisé. Par exemple, le rang élevé des *dramatis personæ* n'excluait pas les effets comiques. Lope de Vega défend ouvertement cette caractéristique de la *comedia* dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* :

Le tragique et le comique mélangés,  
et Térence avec Sénèque, quoique ce soit  
comme un autre Minotaure de Pasiphaé,  
rendront une partie grave, l'autre à rire,  
parce que cette variété donne beaucoup d'agrément.  
de bon exemple nous sert la nature,  
que cette variété même rend belle<sup>138</sup>.

Même si, comme le dit de façon provocante Lope de Vega, le mélange du tragique et du comique est monstrueux comme le Minotaure, il plaît. C'est la nature qui sert d'argument pour défendre ce mélange monstrueux. Il s'agit en fait d'un mélange de tons. Nous en voyons de nombreux exemples dans le théâtre du siècle d'or, et également parmi les œuvres que Rotrou suivait comme modèles pour ses adaptations. *No hay ser padre siendo rey* est une pièce tragique, mais voilà qu'au premier acte, une scène plaisante entre les *criados* Coscorrón et Clavela vient interrompre les menaces de mort proférées entre les deux fils du roi. Au troisième acte, on trouve une scène carrément comique dans laquelle le *gracioso* Coscorrón veut d'abord sauver son maître Rugero de la peine de mort en s'accusant d'avoir tué Alejandro. Mais il change d'idées et renonce par poltronnerie. Ces scènes comiques forment un vif contraste avec les scènes de tonalité tragique qui les entourent. Analysant la structure type de la *comedia* de Lope de Vega, le critique Díez Borque remarque à ce propos :

---

<sup>137</sup> Cf. Picciola: op.cit., p. 34 sq.

<sup>138</sup> Nous traduisons: « Lo Trágico y lo Cómico mezclado, / Y Terencio con Séneca – aunque sea / Como otro Minotauro de Pasife – / Harán grave una parte, otra ridícula, / Que aquesta variedad deleita mucho, / Buen ejemplo nos da naturaleza / Que por tal variedad tiene belleza ». Lope de Vega: *Arte nuevo*, vv. 174-180.

On sait que la technique de construction de la *comedia* s'appuie sur le contraste qui joint tensions et détentes, tragédie et comédie. Dans notre perspective d'aujourd'hui, le fait qu'après des scènes d'un tel dramatisme et de tension, on interrompe brusquement le ton pour introduire un dialogue léger, avec des éléments folkloriques, pourrait apparaître comme une faute structurelle, ou un procédé de digression et d'accumulation pour combler l'espace [...] <sup>139</sup>.

Pourtant dans la perspective de Lope, il ne s'agit pas là d'une faute de construction, mais d'un principe. Étant donné l'alternance du tragique et du comique, on est amené à se demander si l'on ne distinguait pas à l'époque des sous-genres dramatiques à l'intérieur de ce qu'on appelle encore aujourd'hui la *comedia*. Lope de Vega ne nous donne pas davantage d'indices que le mélange tragi-comique déjà mentionné. Mais chez Bances Candamo, nous trouvons une systématisation plus fine des genres de *comedias*. Le deuxième paragraphe de la première version de son *Theatro de los theatros* (« De los Argumentos de las Comedias Modernas ») procède à une distinction en *comedias amatorias* (dramas d'amour) et *comedias historiales* (dramas historiques). Puis, Bances introduit une subdivision de la classe des *comedias amatorias* :

Nous les [les *comedias*] diviserons en seulement deux classes : dramas d'amour et dramas historiques, parce que les dramas de saints sont aussi historiques, et pas d'une autre espèce. Les dramas d'amour, qui sont de la pure invention sans fondement de vérité, se divisent en ceux qu'on appelle *de cape et d'épée* et ceux qu'on appelle *d'invention [de fábrica]*. Les personnages des dramas de cape et d'épée sont des gentilshommes particuliers, comme Don Juan ou Don Diègue, etc., et leurs intrigues se limitent à des duels, des jalousies, à ce que l'amant se cache et la dame se voile, et, enfin, à ces incidents domestiques habituels d'une intrigue galante. Les dramas d'invention sont ceux qui tentent d'aller au-delà de la simple intrigue <sup>140</sup>, et leur personnages sont rois, princes, généraux, ducs, etc., et des personnes éminentes sans nom particulier et connu dans l'histoire, dont l'artifice (l'intrigue) consiste en divers caprices de la fortune, de longs pèlerinages, de glorieux duels, de grandes conquêtes, des amours sublimes et, enfin, des faits exceptionnels, et plus élevés et extraordinaires que ceux qui arrivent dans les intrigues que, tout à l'heure, j'ai appelées domestiques <sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> « Como es sabido, la técnica de construcción de la comedia se basa en el contraste que va articulando tensiones y distensiones, tragedia y comedia. Desde nuestra óptica de hoy, podría parecer fallo estructural, o recurso digresivo-acumulativo para llenar espacio, el que tras escena de tal dramatismo y tensión se vuelva a interrumpir, bruscamente, el tono para introducir un diálogo ligero, con toques de costumbrismo [...] ». Díez Borque, José María: « Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega », in: *La comedia de capa y espada. Cuadernos de teatro clásico* 1, Madrid, 1988, pp. 61-81 (p. 65).

<sup>140</sup> On peut interpréter l'intention d'aller « au delà de la simple intrigue » comme une volonté de donner au spectateur, outre le plaisir que procure l'intrigue, une leçon à tirer de la pièce, à l'instar de l'*utile dulci* horatien.

<sup>141</sup> « Diuidirémoslas [las comedias] sólo en dos clases : amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no otra especie. Las Amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman de Capa y espada y en las que llaman de fábrica. Las de capa y espada son aquéllas cuios personajes son sólo Caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos



Le premier critère de distinction est donc de l'ordre de l'*inventio* : sujet historique ou sujet d'invention libre, critère qui s'apparente à celui d'Aristote qui remarque que les sujets de tragédie se nourrissent la plupart du temps des histoires advenues à quelques familles très connues, alors que les sujets de comédie sont d'invention libre<sup>142</sup>. La dénomination de *comedia* de cape et d'épée (*de capa y espada*) était largement connue au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>143</sup>. La première définition plus précise du genre est celle de Bances Candamo. La dénomination s'est maintenue jusqu'à nos jours et il est encore courant de parler de « comédies de cape et d'épée ».

Entre drames historiques et drames d'amour, il peut y avoir des degrés de sérieux. C'est à juste titre que Marc Vitse distingue, à l'intérieur du corpus de *comedias* du siècle d'or, comédie sérieuse et comédie comique<sup>144</sup>. Il situe dans le genre de la comédie sérieuse la « comédie de palais » ou *comedia palaciega*. Dans le genre comique, il donne comme exemple la « comédie palatine », *comedia palatina*, genre qui met en scène des rois et d'autres personnages haut placés qui, contrairement à la comédie de palais, provoquent le rire. Dans le corpus que nous avons étudié, *La sortija del olvido* de Lope de Vega peut illustrer le fonctionnement de ce genre de comédies : un roi qui fait rire en même temps que le bouffon, dans un cadre atemporel et géographiquement éloigné. On peut donc distinguer entre des *comedias* sérieuses, à tendance tragique, et d'autres plutôt comiques. Mais l'alternance du comique et du sérieux à l'intérieur d'une même œuvre est une des principales caractéristiques qui distinguent la tradition dramatique espagnole des conventions en vigueur en France. Dans une pièce sérieuse comme *No hay ser padre siendo rey*, on trouve des scènes où le comportement du bouffon est propre à faire rire le spectateur, et une pièce comique comme *La sortija del olvido* comporte des scènes qui ne seraient pas déplacées dans une pastorale, sans oublier le dénouement sérieux qui voit la

---

sucesos más caseros de un galanteo. Las de Fábrica son aquéllas que lleuan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reies, Príncipes, Generales, Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuio artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco a, llamé caseros ». Bances Candamo : op.cit., p. 33.

<sup>142</sup> Nous verrons au cours de notre étude (cf. le chapitre consacré à l'unité d'action, particulièrement le paragraphe « De l'usage de l'intrigue secondaire dans la *comedia* espagnole ») que la distinction entre drames historiques et drames d'amour, dont le sujet est d'invention libre, correspond à une différenciation au niveau de la structure.

<sup>143</sup> C'est ce qu'affirme Ignacio Arellano, qui remarque que plusieurs auteurs utilisent la dénomination au cours du siècle, sans se soucier de définir précisément ce genre « connu de tous ». Arellano, Ignacio : « Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada », in : *La comedia de capa y espada. Cuadernos de teatro clásico* 1, Madrid, 1988, pp. 27-49 (p. 29).

<sup>144</sup> Cf. Vitse, Marc : *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Université de Toulouse-le Mirail: France-Ibérie recherche 1988, p. 333.

punition d'un couple d'amoureux qui est assuré de la sympathie du spectateur. En un mot, les genres dramatiques espagnols ne cadraient pas avec les genres français.

### III. Objectifs et plan de la présente étude

Au cours des paragraphes précédents, nous avons pu constater que la *comedia* espagnole qui fait l'objet d'adaptations françaises au XVII<sup>e</sup> siècle diffère sur bien des points de la pratique dramatique en France. Celle-ci a été fortement influencée, au cours des années 1630 et 1640, par la naissante « doctrine classique », propagée par des théoriciens comme Chapelain et La Mesnardière. Certes, il y a eu des voix discordantes, et c'est ce qui explique les querelles littéraires de l'époque, mais l'influence des « doctes » sur les contemporains et la postérité est indéniable. C'est ainsi qu'on voit s'établir des normes comme celle des « trois unités », et de la vraisemblance. Contrairement à cela, la pratique espagnole était basée sur la tradition de la *comedia nueva* qui s'affirmait non aristotélicienne et voulait satisfaire les besoins de divertissement d'un public populaire. Les poètes avaient la liberté de représenter des sujets historiques avec de nombreux épisodes s'étendant dans le temps et dans l'espace. La forme extérieure de la *comedia*, avec ces trois actes séparés par des intermèdes ou des danses, conférait au spectacle un autre rythme que celui du théâtre français avec ses cinq actes et ses entractes « vides ». Les genres dramatiques, nous venons de le voir, pouvaient également représenter une barrière difficile à franchir, à moins de retrancher ou de modifier les parties étrangères au genre « ciblé » par l'adaptateur, ce qui pouvait, à son tour, entraîner le risque de détruire la cohérence du modèle.

Ainsi, l'adaptateur français de la *comedia* espagnole est-il confronté à un nombre de choix à différents niveaux, et nous nous proposons d'étudier ces choix dans la pratique de Jean Rotrou. Nous nous proposons d'en suivre les étapes, dans les pièces qui en sont le produit, mais aussi dans le sens d'étapes dans la carrière de Rotrou. Au cours de notre recherche, nous découvrirons les dilemmes qui se posaient au dramaturge dans sa qualité de médiateur entre deux traditions littéraires, et les solutions qu'il a trouvées. C'est dire que nous étudierons les aspects qui pouvaient poser des difficultés dans le processus d'adaptation, en partant de la distance entre les deux traditions dramatiques en termes de « poétique ». En même temps, notre approche est inductive : outre les questions que nous venons d'énoncer, c'est toujours la pratique de Rotrou qui nous a guidé dans notre enquête. Parfois, la comparaison d'une pièce avec ses modèles a révélé des procédés d'adaptation que la « théorie » n'avait pas fait supposer, et nous avons suivi alors la piste de ces procédés. Dans d'autres cas encore, l'étude de la pratique de Rotrou a montré qu'il

adopte des principes de composition de la *comedia*, démontrant du même coup une certaine perméabilité de la dramaturgie française par rapport à l'espagnole.

La structure de notre étude tente de suivre les étapes du travail du poète. En premier lieu, celui-ci devait faire une sélection dans la matière que lui offrait le vaste corpus du théâtre du siècle d'or. C'est ce choix des sources, l'*inventio* en termes de rhétorique, qui nous intéresse au premier chapitre de notre étude. Puis, nous nous arrêterons sur plusieurs aspects de la disposition (*dispositio*) de la matière. Nous nous proposons d'étudier dans quelle mesure Rotrou s'est laissé guider par les contraintes de la naissante « doctrine classique » et dans quelle mesure il restait fidèle aux principes de la *dispositio* du théâtre espagnol. Les chapitres II, III et IV étudieront trois aspects importants de la *dispositio*. Finalement, ce sont les choix ayant trait à l'effet visé par certaines pièces qui retiendront notre attention. En fait, certaines modifications opérées par Rotrou dans ses modèles s'expliquent par la recherche d'effets de suspense et de surprise, effets obtenus par la manipulation habile de la perspective du spectateur. L'analyse de cette recherche fera l'objet du chapitre V.

Dans chaque chapitre, il y aura un rappel de la théorie en vigueur à l'époque en France, ainsi qu'un aperçu de la « théorie » et de la pratique de la *comedia*. Par ce moyen, nous voulons surtout attirer l'attention du lecteur sur ce qui pouvait éloigner les deux dramaturgies et sur les particularités qui réclamaient des solutions créatives.

## CHAPITRE I.

### IMITATION – CONTAMINATION – REECRITURE DE SOI

« Si ces épigones tardifs fascinent autant que leurs modèles classiques, c'est que toute histoire bien ficelée, même si elle répète des mécanismes déjà connus et les emploie sans raisons crédibles, procure toujours le plaisir du texte narratif. »<sup>145</sup> Cette remarque se trouve dans *De Superman au Surhomme* d'Umberto Eco et est faite au cours du paragraphe intitulé « La narrativité dégradée ». Si nous la plaçons en exergue à ce chapitre, c'est qu'elle nous semble apte à présenter la problématique de l'imitation dans le domaine du théâtre. En fait, nous voyons de nombreux parallèles entre le roman populaire, dont parle Eco, et le théâtre de la première moitié du dix-septième siècle, les deux genres littéraires ayant pour première fonction de divertir.

C'est une idée largement reçue que toute écriture est une imitation, que rien n'est purement original et que chaque auteur suit toujours des modèles, que ce soit consciemment ou inconsciemment. C'est à la fin du dix-neuvième siècle que la recherche des sources a été lancée de façon systématique, et c'est à cette époque que la plupart des sources de Rotrou ont été découvertes. Mais souvent, ces recherches se limitaient à l'énumération des sources dans le but de « calculer » pour ainsi dire la part d'originalité d'une œuvre ou d'un auteur. Cette position a fait tomber en discrédit la recherche des sources, qui « dans la critique contemporaine, est recherche honteuse, manifestation d'un positivisme borné, une forme d'aberration scientifique », comme le fait remarquer Claude Bourqui<sup>146</sup>. En conséquence de quoi, la recherche des sources a été négligée. Selon Bourqui, on en est resté aux « vagues concepts empiriques » du dix-neuvième siècle, ce qui fait dire au même chercheur que « la question de l'utilisation des sources dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, [...] reste mal explorée »<sup>147</sup>. Voilà donc ce qui nous amène à reconsidérer l'utilisation des sources par Rotrou. Il s'agit de montrer non seulement

---

<sup>145</sup> Eco, Umberto : *De Superman au Surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1993 (édition originale 1978), p. 26.

<sup>146</sup> Bourqui, Claude : *Les sources de Molière*, Paris : Sedes, 1999, p. 9.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 10.

*quelles* sources l'auteur a exploitées, mais aussi – sinon surtout – de voir *comment* il l'a fait. En outre, la découverte de quelques sources secondaires encore inconnues nous semble valoir la peine d'être mise en lumière.

Le terme de « source secondaire » indique déjà que les rapports entre imitation et modèle peuvent être de plusieurs catégories et que toutes les sources ne sont pas des sources au même titre. Une imitation au sens le plus restreint du terme, c'est l'imitation de l'intégralité de la source qui s'étend sur la totalité du texte<sup>148</sup>. Dans le cas d'un transfert d'une langue à une autre, une telle imitation peut être une traduction. À partir de cette modalité de base, on pourrait différencier les imitations d'après leur degré de fidélité. Mais il est difficile de trouver des critères précis pour une telle catégorisation qualitative. Dans le présent chapitre, notre approche sera plutôt de nature quantitative. Dans nombre de pièces, Rotrou utilise des parties de plusieurs sources qu'il contamine. Nous nous intéresserons à la part (quantitative) qu'occupe une source dans son imitation, et aux endroits auxquels la source en question intervient dans l'imitation.

C'est donc dans un sens surtout quantitatif que nous parlerons parfois de sources principales, textes que l'auteur imite en première instance, ou de sources secondaires, dans le sens où on peut considérer comme les sources d'un texte tout ce qui en a influencé l'écriture, consciemment ou inconsciemment. Ainsi, Christian Delmas compte *Venceslas* parmi les sources de *Cosroès* parce qu'il lui semble « que Rotrou ait souhaité prolonger le succès récent de *Venceslas* en reprenant le thème du conflit d'un roi et du prince héritier son fils »<sup>149</sup>. La reprise d'un thème d'une œuvre antérieure, surtout quand il s'agit d'en prolonger le succès, peut donc être considérée comme un procédé d'imitation, ou bien de contamination, lorsqu'elle se superpose à l'imitation d'une autre source.

Nous nous éloignerons du cas idéal dans lequel *un* texte en imite *un* autre. Il y a par ailleurs des cas limite d'imitation lorsque des textes reprennent des motifs ou des thèmes appartenant à un genre dramatique au lieu de suivre des modèles concrets. De telles pièces se nourrissent de thèmes convenus, comme le font *L'Hypocondriaque* (1628), *l'Amélie* (créée probablement avant 1632<sup>150</sup>) et *L'innocente infidélité* (1634)<sup>151</sup>. Dans ces

---

<sup>148</sup> Nous renonçons, dans notre étude, aux notions de la théorie de l'intertextualité, comme « hypotexte » etc.

<sup>149</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 4, p. 395.

<sup>150</sup> Cf. Rotrou : *Théâtre complet* 5, p. 241.

<sup>151</sup> À propos de *l'Amélie*, Hélène Baby constate que : « [l]a principale caractéristique d'*Amélie*, immédiatement perceptible par quiconque aura lu quelques pièces de cette époque, est de rassembler tous les motifs, tous les événements et tous les thèmes propres au genre tragi-comique : [...] Tous ces motifs, empruntés au fonds européen du roman français, de l'épopée italienne, de la nouvelle espagnole, resurgissent en force dans le genre tragi-comique français ». Cf. *ibidem*, p. 243.

cas, on peut supposer que l'imitation se fait sans que l'auteur ait les textes modèles sous la main, et qu'il connaît par cœur le fond des thèmes et des motifs qu'il reproduit dans son propre texte.

Différentes solutions donc, différents choix de notre dramaturge, dont certains sont assez complexes, comme le montre l'exemple d'*Antigone* (1637), pièce dans laquelle Rotrou utilise quatre sources. À propos du travail de contamination dans cette tragédie, Bénédicte Louvat constate que les textes sources fournissent à la pièce la structure d'ensemble de l'action et des détails comme « des modèles argumentatifs et formels »<sup>152</sup>. Il semblerait donc que Rotrou ait d'abord mis en contact plusieurs actions dans leur ensemble, et qu'il ait ensuite pris dans les mêmes textes sources des formules et d'autres détails en les contaminant dans une même scène. Après une analyse exemplaire de la scène II, 4 de cette pièce, Louvat en vient à la conclusion suivante :

L'analyse détaillée d'une scène de ce type – et il serait aisé de multiplier les exemples – permet de mesurer comment Rotrou a procédé, en puisant régulièrement dans plusieurs sources, et en ne conservant que les développements les plus utiles à la progression de l'action, à la peinture des caractères et à l'expression des sentiments. Il reste que l'influence des textes-sources a joué différemment selon les parties de l'œuvre et que l'on peut déterminer, pour chacune des scènes qui ne sont pas de l'invention de Rotrou, une source principale<sup>153</sup>.

Ensuite, Louvat reproduit scène par scène un classement des sources de la pièce qui montre que Rotrou puise alternativement chez Sénèque, Stace, Garnier et Alamanni, parfois en combinant deux sources principales dans une seule scène, et en ajoutant au tout quelques scènes de son invention<sup>154</sup>. Selon Louvat, Moncond'huy et Riffaud, on peut résumer la méthode de Rotrou de la façon suivante :

*Antigone* est [...] issue de la contamination du sujet des *Phéniciennes* d'Euripide et de l'*Antigone* de Sophocle, contamination imaginée pour la première fois par Garnier, et à laquelle Rotrou confère un traitement original en puisant dans la *Thébaïde* de Stace – et dans ses propres intuitions de dramaturge – les éléments nécessaires à la liaison des deux sujets<sup>155</sup>.

---

Pour ce qui est de *L'innocente infidélité*, Jean-Claude Vuillemin remarque que « *L'Innocente Infidélité* n'a pas d'autre source que l'imagination créatrice de Rotrou et les formes théâtrales à la mode dans les années 30 du XVII<sup>e</sup> siècle ». Rotrou : *Théâtre complet* 7, pp. 212-213.

<sup>152</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 2, p.175.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>154</sup> Elle indique comme source de ce schéma Buchetmann, F.- Edmund : *Jean de Rotrou's Antigone und ihre Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Einflusses auf die französische Tragödie des XVII. Jahrhunderts*, Erlangen & Leipzig : Deichert, 1901.

<sup>155</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 2, p. 9.

Jean Rotrou a donc pratiqué toutes les modalités de l'imitation. Certaines de ses pièces suivent principalement un modèle, du début à la fin, et c'est le cas de plusieurs adaptations de *comedias* espagnoles, telles que *La Bague de l'oubli* et *Les occasions perdues*. *La Sœur*, adaptation de *La sorella* de l'Italien Della Porta suit assez fidèlement sa source du début à la fin. D'autres pièces se nourrissent de plusieurs sources, comme *L'heureuse constance* qui est le premier exemple connu d'une contamination de deux pièces par Rotrou. Elle est basée sur deux *comedias* de Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis* et *El poder vencido y amor premiado*. Dans *Le véritable Saint Genest* (1645), la contamination de deux pièces de théâtre va de pair avec l'utilisation du procédé du théâtre dans le théâtre. Rotrou a exploité une pièce de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, comme cadre de l'action, et une tragédie du père L. Cellot S.J., *Sanctus Adrianus Martyr*, comme pièce intérieure. Souvent, la place qu'occupent l'une et l'autre pièce qu'on contamine n'est pas égale : Dans *Bélisaire*, c'est nettement la pièce de Mira de Amescua qui est la source principale, alors que le *Belisarius* de Bidermann n'apparaît que par endroits. *Cosroès* combine encore une fois deux sortes de sources, une pièce jésuite, *Chosroes*, du père Cellot S.J., et une *comedia* de Lope de Vega, *Mudanzas de la fortuna, y sucesos de don Beltrán de Aragón*. D'après Christian Delmas, ce sont « des compléments substantiels au scénario, liés au thème de la marâtre, que le dramaturge français est allé chercher chez l'espagnol Lope de Vega ». Le critique remarque que les emprunts à Lope « ne touchent pas au fond du sujet, à la différence des emprunts faits au jésuite [le père Cellot] »<sup>156</sup>. Mais il ne s'agit pas moins d'une contamination, ou peut-être faudrait-il parler plutôt d'« injection », terme forgé par Claude Bourqui<sup>157</sup>. Ce terme nous semble convenir dans ce contexte puisqu'il inclut les cas où l'auteur traduit des passages<sup>158</sup>, tout en ne suivant que par endroits la source du passage « injecté ».

Les quelques exemples que nous venons de voir montrent l'habileté avec laquelle Rotrou contaminait plusieurs sources dans une seule adaptation. Le travail de contamination dans *Cosroès* amène Delmas à parler du « talent arrangeur de Rotrou, habitué à puiser dans sa mémoire de dramaturge des schémas d'action compatibles, empruntés de préférence à ce théâtre espagnol qu'il affectionne dans ses tragi-

---

<sup>156</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 4, p. 399.

<sup>157</sup> « Parmi les procédés ressortissant à l'exploitation figure celui que nous dénommerons faute de mieux « injection ». Nous observons à plusieurs reprises chez Molière le phénomène suivant : de brefs fragments de comédies latines, italiennes, voire françaises sont insérés dans le corps de certaines pièces, dans une formulation très proche de l'original, traduction comprise ». Bourqui : *Les sources de Molière*, p. 27.

<sup>158</sup> Delmas souligne que « l'imitation [va] dans certains passages jusqu'à la traduction littérale », Rotrou : *Théâtre complet* 4, p. 399.

comédies »<sup>159</sup>. Nous voulons montrer dans les analyses qui suivent que ce talent arrangeur est visible également dans d'autres pièces de notre dramaturge.

Dans le commentaire de Delmas au sujet de la contamination de sources dans *Cosroès*, il y a un aspect fort intéressant. Delmas affirme, en effet, que les « compléments substantiels au scénario » venant de la *comedia* de Lope sont liés à un thème. Apparemment, le thème commun de deux pièces de théâtre peut être à l'origine de leur contamination. Dans la suite de ce chapitre, nous verrons que dans d'autres adaptations, ce sont également des thèmes communs qui lient les différentes sources dont se servait Rotrou.

## I. *L'heureuse constance*

*L'heureuse constance* (publiée en 1635) de Rotrou est un exemple de contamination particulièrement intéressant. En fait, cette tragi-comédie est une refonte de deux pièces dont la matière est exploitée plus ou moins à part égale. Les deux sources de la pièce française ont été mises en lumière par Steffens dans sa thèse sur Rotrou adaptateur de Lope de Vega<sup>160</sup>. Il s'agit des pièces *El poder vencido y amor premiado* et *Mirad a quien alabáis*<sup>161</sup>. L'érudit allemand est d'avis que Rotrou contamine deux pièces pour la raison qu'une seule des deux pièces aurait offert trop peu d'action pour le public de Rotrou, qui était avide de variété<sup>162</sup>.

### 1. Ressemblances entre les deux sources de la pièce

D'abord, il convient de remarquer que les deux sources que Rotrou contamine ont un certain nombre de points communs<sup>163</sup>. Ainsi, l'action des deux *comedias* prend son origine dans la cité de Naples. Les données de base des deux actions se ressemblent également. Dans les deux pièces, le souverain de Naples abuse de son pouvoir pour usurper la promesse d'un autre (de Roberto dans *Mirad a quien alabáis*, et de son frère, le comte Fabio, dans *El poder vencido y amor premiado*), tout en ayant promis à une dame

---

<sup>159</sup> Ibidem.

<sup>160</sup> Steffens, Georg : *Rotrou-Studien. Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vegas*, Oppeln : Franck, 1891.

<sup>161</sup> La première des deux pièces a été publiée pour la première fois dans la *Décima parte de comedias de Lope de Vega*, por Sebastián de Cormellas, Madrid 1618. L'autre figure dans la *Décima sexta parte de comedias de Lope de Vega*, por la viuda de Alonso Martín, 1621.

<sup>162</sup> « Eines der beiden Stücke gab [...] für Rotrou zu wenig Handlung ab, der Stoff wäre für sein Abwechslung liebendes Publikum zu mager gewesen ». Steffens : op.cit., p. 72.

<sup>163</sup> Certaines ressemblances ont été remarquées par Schüler, Gerda : *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega und Jean Rotrou*. Thèse Université de Cologne, 1966, pp. 69-79.



de la noblesse de l'épouser. Il ordonne à un gentilhomme de sa cour d'épouser cette dame pour s'en défaire (en fait, dans *El poder vencido*, le prince se défait de deux personnes en même temps, c'est-à-dire de son frère en tant que rival, et de la dame en tant que promise dont il ne veut plus).

Autre point commun entre les deux sources : les noms de certains personnages sont les mêmes. Ainsi, la jeune femme convoitée s'appelle Celia dans les deux pièces. Les noms de Roberto et de Fabio reviennent dans les deux, même si les personnages correspondants remplissent des fonctions différentes. Nous proposons le schéma suivant pour un aperçu des correspondances entre les personnages des trois pièces<sup>164</sup> :

<i>Mirad a quien alabáis</i>	<i>L'heureuse constance</i>	<i>El poder vencido y amor premiado</i>
Rey de Nápoles	Roi de Hongrie	Roberto, prince
Roberto	Alcandre, frère du Roi	El Conde Fabio
Celia, hermana de César	Rosélie (sœur de Timandre)	Celia, hija de Fabricio
La Duquesa de Milán	La Reine de Dalmatie	Estela
	Ogier, valet d'Alcandre	Colín, criado de Fabio
Don César de Avalos	Timandre, gentilhomme	
	Pâris, ambassadeur	
Otón		
Blanca		
Camilo		
Lupercio		
Otavio		
		Fabricio
		El Duque Alejandro
		Flora
		Camilo
		Tirso
Fabio	Argant, gentilhomme, ami de Pâris	
	Floris, nourrice	

*L'heureuse constance* n'est d'ailleurs pas la seule pièce issue d'une contamination de plusieurs pièces qui se ressemblent. Il est intéressant d'observer que dans *Venceslas*, Rotrou contamine également deux sources qui sont convergentes non seulement par leurs intrigues mais aussi par les noms des personnages. Parmi les sources de *Venceslas*, deux pièces présentent des personnages du nom d'Alejandro et de Federico : *No hay ser padre* et *La hermosa Alfreda*. Du point de vue de leur intrigue, les deux pièces se ressemblent par le thème de l'occultation. Nous y reviendrons au cours du paragraphe sur *Venceslas*.

---

<sup>164</sup> Nous avons légèrement modifié le schéma qui se trouve chez Schüler (op.cit., p. 75). Ainsi, le rôle de Roberto de *Mirad a quien alabáis* correspond à celui d'Alcandre. Roberto et Celia forment un couple au début de la pièce, comme Alcandre et Rosélie. Les deux couples sont séparés parce que le roi est le rival de l'amant.

Par ailleurs, on peut constater que, lorsqu'il adapte une pièce à la scène française, Rotrou reprend souvent les noms des personnages dont il s'inspire. Ainsi, dans *Don Lope de Cardone*, nous retrouvons les noms suivants : Don Pèdre, nom du prince, et Don Lope, nom d'un gentilhomme, inspirés de *Don Bernard de Cabrère* et de sa source, *Don Bernardo de Cabrera* ; Don Sanche, nom d'un gentilhomme battu en duel, et Don Fernand, nom d'une figure de père, très probablement inspirés du *Cid* de Corneille ; Théodore, nom d'une princesse, et Octave, confident du prince Don Pèdre, inspiré du confident du prince dans *Venceslas* et dans *Laure persécutée*. En outre, le nom de famille de *Moncada*, de Don Sanche de Moncade, s'inspire très certainement du personnage de Don Ramón de Moncada dans *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera*.

Ces concordances permettent de retracer les pièces exploitées par Rotrou. Évidemment, un nom de personnage n'est pas suffisant pour pouvoir parler d'exploitation, mais lorsque la comparaison des intrigues confirme le parallèle, les noms sont une aide précieuse dans le travail de recherche des sources et de la reconstruction de ce que faisait Rotrou avec ses sources. Par ailleurs, si les noms représentent une aide pour nous, ils pouvaient l'être d'autant plus pour l'adaptateur. En fait, eu égard à la multitude des sources que Rotrou exploitait, n'est-il pas probable que les noms des personnages lui servaient de support de mémoire ?

## 2. Alternance dans l'utilisation des sources

Mais revenons à *L'heureuse constance*. Cette première contamination de deux *comedias* permet d'observer de près le travail de l'adaptateur. En fait, la contamination ne consiste pas en l'enchaînement linéaire de l'action de la première source, suivie de celle de la deuxième, les deux ayant été dépouillées de ce qui ne convenait pas à l'adaptateur. Non, Rotrou semble avoir d'abord superposé les deux sources, puis puisé alternativement des situations dans l'une et dans l'autre, parfois en contaminant des éléments des deux en une même scène. Ces choix alternatifs se reflètent dans le décor de *L'heureuse constance*, qui est tantôt celui de l'une des deux sources, tantôt celui de l'autre.

*Mirad a quien alabáis* se déroule surtout dans la cité de Naples et aux alentours. *El poder vencido y amor premiado* se joue alternativement à la campagne, à la cour du prince Roberto, et à la cour du comte Alejandro. L'acte I de *L'Heureuse constance* se déroule dans un village où le roi tombe amoureux de Rosélie. Dans le modèle qu'exploite ici Rotrou (*El poder vencido*), on trouve un long passage de folklore champêtre. Ce folklore est supprimé chez Rotrou qui adopte cependant le décor champêtre. L'acte II se déroule dans le palais du roi de Hongrie et ses alentours. Rotrou suit ici le décor de *Mirad*

*a quien alabáis*, qui se déplace entre le palais du roi de Naples et ses alentours. Les actes III et IV montrent des changements de lieu fréquents entre la Hongrie (palais du roi) et la Dalmatie (palais de la reine). Ainsi, la pièce suit les changements de lieu de *Mirad a quien alabáis* (entre Naples et Milan). Les scènes d'*El poder vencido* qui se déroulent à la cour du Duc Alejandro (avec emprisonnement du *gracioso*) sont transposées en scènes à la cour de la reine de Dalmatie chez Rotrou. Il y a donc dans *L'heureuse constance* plusieurs lieux que Rotrou adopte de ses deux modèles : la campagne (d'*El poder vencido*), le palais du roi de Naples et ses alentours (de *Mirad a quien alabáis*), et le palais de la Reine de Dalmatie (lieu qui réunit chez Rotrou le palais de la Duquesa de Milán de *Mirad a quien alabáis* ainsi que le palais du Duque Alejandro et de sa sœur Estela d'*El poder vencido*). Pour un aperçu de la contamination des deux pièces dans *L'heureuse constance*, nous proposons le tableau récapitulatif que voici (nous donnons, entre parenthèses, les noms des personnages de *L'heureuse constance* correspondant aux personnages espagnols des deux modèles) :

### 3. Tableau récapitulatif

**Acte I** (À la campagne, décor du premier et troisième acte d'*El poder vencido y amor premiado*)

Scène 1: *El poder vencido* : on attend l'arrivée du prince Roberto et de son frère

Scène 2: *El poder vencido* : le prince Roberto (roi de Hongrie) tombe amoureux d'une villageoise

Scène 3: *Mirad a quien alabáis* : le roi de Naples (roi de Hongrie) est amoureux de Celia (Rosélie), la sœur de César (Timandre)

*El poder vencido* : rivalité entre les frères Roberto et Fabio (le roi et Alcandre)

**Acte II** (Palais du roi, décor de *Mirad a quien alabáis*)

Scène 1 : De l'invention de Rotrou, conversation entre Pâris et Timandre

Scène 2 : *Mirad a quien alabáis*, description de la beauté de la duchesse (reine de Dalmatie), ordre du roi de reconduire la dame

Scène 3 : *Mirad a quien alabáis* / *El poder vencido* : Roberto / Fabio (Alcandre) se rend compte que le roi / prince (le roi de Hongrie) est son rival

Scène 4 : (dans les alentours du palais)

*Mirad a quien alabáis* : vu le refus du roi, la duchesse (reine de Dalmatie) propose le mariage à César (Pâris)

**Acte III** (Entre la Hongrie et la Dalmatie, décor de *Mirad a quien alabáis*)

Scène 1 : (Dans le palais du roi de Hongrie)

*El poder vencido* (au cours de l'acte I) : entretien entre le prince Roberto et

Celia (Alcandre et Rosélie)

*Mirad a quien alabáis* (au cours de l'acte I) : Roberto et Celia (Alcandre et Rosélie) s'assurent mutuellement de leur amour

Scène 2 : (En Dalmatie)

*Mirad a quien alabáis* : Don César (Pâris) veut demander à son roi la permission d'épouser la duchesse (la reine de Dalmatie)

Scène 3 : (En Hongrie)

*El poder vencido* : le prince (roi) veut éloigner son frère Fabio (Alcandre) parce qu'il soupçonne en lui son rival

*Mirad a quien alabáis* : la duchesse de Milan (reine de Dalmatie) vient prendre sa revanche

*El poder vencido* : adieu des amants, idée de la feinte du valet Colín (Ogier)

**Acte IV** (Entre la Hongrie et la Dalmatie, décor de *Mirad a quien alabáis*)

Scène 1 : *Mirad a quien alabáis* : la duchesse (reine de Dalmatie) furieuse

Scène 2 : (En Dalmatie)

*El poder vencido* : travestissement du frère du prince, Fabio (Alcandre) et de son valet Colín (Ogier)

Scène 3 : *El poder vencido* : attitude positive d'Estela (de la reine de Dalmatie) qui croit qu'il vaut mieux qu'elle épouse le frère du prince qu'un prince qui ne l'aimera pas

Scène 4 : *El poder vencido* : comportement bouffon du valet

Scène 5 : (En Hongrie)

*El poder vencido* : subterfuge de la fausse nouvelle qui doit convaincre Celia (Rosélie) de l'infidélité de Fabio (Alcandre) et vice-versa

Scène 6 : *El poder vencido* : Celia (Rosélie) reçoit la fausse nouvelle

Scène 7 : (En Dalmatie)

*El poder vencido* : Fabio (Alcandre) reçoit la fausse nouvelle

**Acte V** (En Hongrie, décor de *Mirad a quien alabáis*)

Scène 1 : (Dans une chambre.)

*El poder vencido* : fidélité de Celia (Rosélie) qui reçoit la fausse nouvelle

Scène 2 : *El poder vencido* : les deux amants s'expliquent

*Mirad a quien alabáis* : le prince (roi) fait mettre son rival en prison

Scène 3 : (En Hongrie.) [dans les alentours du palais du roi]

*Mirad a quien alabáis* : travestissement de la duchesse (reine) en pèlerine

Scène 4 : (Dans la chambre de Rosélie)

*Mirad a quien alabáis* : la prétendue pèlerine est reçue par Celia (Rosélie)

*Mirad a quien alabáis* : César (Pâris) la reconnaît

*El poder vencido* : les personnages principaux épousent leur premier partenaire

Cet aperçu n'est pas sans ressemblance avec le schéma qui met en évidence la provenance des scènes d'*Antigone*. Dans le cas de *L'heureuse constance*, l'analyse montre que Rotrou exploite ses deux sources en les combinant du début à la fin de sa

pièce. Surtout, il exploite très habilement les endroits où les deux sources présentent des situations analogues. Ainsi, chaque acte, et même plusieurs scènes (I, 3 ; II, 3 ; III, 1 ; III, 3 ; V, 4) combinent des situations des deux *comedias*. Cette manière de procéder est assez exceptionnelle, car il est rare que Rotrou exploite deux sources à part égale. Nous verrons par la suite, au cours de l'analyse de *Venceslas* et de *Don Lope de Cardone*, de quelle façon Rotrou a procédé en contaminant d'autres sujets espagnols.

## II. *Venceslas*

*Venceslas* (1647) est au premier chef une imitation de *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla, mais un certain nombre d'autres pièces, parmi lesquelles *La hermosa Alfreda* de Lope de Vega, *Le Cid* de Corneille, et *La piedad en la justicia* de Guillén de Castro contribuent à la construction de l'intrigue. Rotrou réutilise également une de ses propres pièces, *Don Bernard de Cabrère* (1646), qui est à son tour une adaptation d'une *comedia* de Mira de Amescua. Dans les paragraphes qui suivent, nous voulons sonder de quelle manière Rotrou les a combinées et dans quelles parties de *Venceslas* il est possible de les détecter.

### 1. Sources principales et leurs origines

Selon Lancaster, Rojas Zorrilla aurait puisé dans la *Historia Bohemica* (Hanau, 1602) de Dubravius pour la composition de la fable de *No hay ser padre siendo rey*<sup>165</sup>. L'argumentation de Lancaster est convaincante : on retrouve dans le récit historique un roi, du nom de Vladislav, qui a deux fils, dont l'un s'appelle Frederick, en la faveur duquel Vladislav abdiqua en 1173. L'autre, Svatopulk, est d'un naturel violent et tue devant son père le ministre Vogislav dont le pouvoir l'avait rendu jaloux<sup>166</sup>. Les arguments avec lesquels Lancaster explique les changements et les ajouts de Rojas sont également convaincants : dans l'original, ce n'est pas pour sauver son fils que le roi abdique, mais Rojas pouvait facilement ajouter ce mouvement dramatique parce que l'abdication était en relation étroite avec l'assassinat. L'ajout d'une intrigue amoureuse et le meurtre du frère au lieu du ministre sont également, selon Lancaster, faciles à expliquer : il fallait s'attendre à une intrigue amoureuse, et la substitution de la victime

---

<sup>165</sup> Lancaster, Harry Carrington : « The ultimate source of Rotrou's *Venceslas* and Rojas Zorrilla's *No hay ser padre siendo rey*, in : *Modern Philology* XV (November 1917), pp. 115-120.

<sup>166</sup> « ... there was an illustrious monarch, Vladislav II, who in 1173 abdicated in favor of his son Frederick. This same Vladislav had a faithful and efficient minister, Vogislav, and a violent son, Svatopulk, who, jealous of the minister's power, slew him before his father's eyes ». Ibidem, p. 116.

n'est pas un grand changement, étant donné que l'inimitié entre l'un des frères et le ministre est maintenue<sup>167</sup>.

On pourrait s'arrêter là pour la création de *No hay ser padre siendo rey* s'il n'y avait pas *La piedad en la justicia* (1623-1625) de Guillén de Castro. MacCurdy affirme que la pièce de Rojas a comme source celle de Guillén de Castro et que le prince de *No hay ser padre* est modelé d'après celui de *La piedad en la justicia*. Mais à la différence de Guillén de Castro, qui met sur scène un malfaiteur dépourvu de toute qualité positive, Rojas nous présente un héros qui commet une faute tragique<sup>168</sup>. On trouve en effet dans la pièce de Guillén de Castro des points communs frappants avec l'action de *No hay ser padre*, autant sur le plan du contenu que sur le plan de la *dispositio*. Rojas pouvait y trouver presque tout ce qui manquait encore à son intrigue : la rivalité en amour pour une femme et l'assassinat du rival. Le prince, fils du roi de Hongrie, est amoureux de la même femme (Celaura) qu'Atislao. Après le mariage de Celaura avec ce dernier, le prince viole la mariée (on retrouve cet élément dans la tentative de viol par Rugero au cours de la deuxième *jornada* de Rojas) et tue son rival (chez Rojas, le meurtre a également lieu après que le prince s'est introduit dans la maison de la *dama* pour satisfaire ses désirs). Au début de la troisième *jornada* de *La piedad en la justicia*, le prince est emprisonné et condamné à mort, tout comme Rugero au cours de la troisième *jornada* de *No hay ser padre*. Sur les instances de la reine (la mère du prince ; dans *No hay ser padre*, il s'agit de la sœur), Celaura prie le roi de gracier l'assassin, comme le fait Casandra pour sauver l'assassin d'Alejandro. Finalement, le prince est gracié parce que le peuple proteste contre son exécution, et il reçoit la couronne de son père en même temps que la main de Celaura, veuve d'Atislao. En outre, on trouve dans la pièce de Rojas une allusion à la *comedia* de Guillén de Castro. Rugero s'écrie en priant son père de l'épargner « Piedad vive en la justicia »<sup>169</sup>, mots qui répondent à ceux de Casandra qui veut d'abord que l'assassin soit puni :

Sea notorio á Polonia,  
Que tu **justicia** ha podido  
Más en ti que tu **piedad**,  
Y más que tu amor, tu arbitrio. (*No hay ser padre siendo rey III*)<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>168</sup> MacCurdy: *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1958, p. 39.

<sup>169</sup> Rojas Zorrilla, Francisco de: *Comedias escogidas*, éd. Don Ramón de Mesonero Romanos, Madrid : Rivadeneyra, 1866, p. 405, milieu de la tirade de Rugero.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 403, première colonne en bas. C'est nous qui soulignons. Nous proposons comme traduction :  
Sache la Pologne  
Que la justice a eu en toi  
Plus de pouvoir que la pitié,

La constatation que Rojas s'est servi de la pièce de Guillén de Castro rejoint l'analyse de Wolfgang Leiner qui a décelé dans *Venceslas* l'influence de la même *comedia*. Il fonde cette supposition sur le fait que le « dénouement, différent de la pièce de Rojas, ressemble à celui d'une pièce de Guillén de Castro y Bellvís, '*La Piedad en la Justicia*' »<sup>171</sup>. Et on trouve dans *Venceslas* d'autres indices d'une réminiscence de la pièce de Guillén de Castro dans celle de Rotrou. La scène comprend une réplique de Théodore qui prie son père de faire grâce au prince Ladislas. Les mots de *pitié* et de *justice*, qui font référence à *La piedad en la justicia*, y encadrent les deux vers d'un distique<sup>172</sup> :

La **pitié** qui fera révoquer son supplice,  
N'est pas moins la vertu d'un Roi que la **Justice** ; (*Venceslas* V, 6, vv. 1671-1672)

Il semblerait donc que Rotrou se soit rendu compte que Rojas avait exploité la pièce de Guillén de Castro, et qu'il ait ensuite contaminé le dénouement de *No hay ser padre* avec celui de *La piedad en la justicia*. Nous verrons dans la suite de ce chapitre que Rotrou se livre à d'autres jeux qui font référence aux relations intertextuelles de son *Venceslas*. À notre avis, *No hay ser padre siendo rey* participe encore d'un autre jeu intertextuel déjà mis en œuvre par Rojas Zorrilla. Les mots de « châtiment » (*castigo*) et de « vengeance » (*venganza*), qu'on trouve à plusieurs reprises à des moments clé de *No hay ser padre siendo rey*, renvoient à la pièce *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.

CASANDRA  
Rey invicto  
No sea, no tu justicia  
Sólo para los principios,  
Para el **castigo** la aguardo,  
**Venganza** pide el delito.

---

Et plus que ton amour, ton jugement ».

<sup>171</sup> Leiner précise que *La piedad en la justicia* est antérieure à *No hay ser padre siendo rey* et que Rotrou « a certainement connu les deux pièces espagnoles ». Leiner est d'ailleurs également d'avis que Rojas s'était servi de la pièce de Guillén de Castro et il énumère quelques parallèles entre les deux pièces : « Le titre évocateur « Pitié et Justice », laisse déjà entrevoir la possibilité de liens entre l'œuvre de Guillén de Castro et les œuvres de Rojas et Rotrou. Les parallélismes sont en effet nombreux. Le personnage principal de « Piedad en la Justicia » règne sur la Hongrie. Nous retrouvons chez Castro un prince amoureux d'une femme, elle-même amoureuse d'un autre. Ce même prince va tuer son rival sans être puni. Nous retrouvons aussi un roi réticent aux demandes de grâce en faveur de son fils meurtrier, jusqu'au moment où une sédition du peuple le contraint à couronner le prince ». Rotrou, Jean : *Venceslas. Tragi-comédie*, éd. Wolfgang Leiner, Sarrebruck : West-Ost Verlag, 1956, pp. XI-XII.

<sup>172</sup> Le mot de *piedad* en espagnol a comme première acception « piété », et comme deuxième « pitié ». C'est dans ce deuxième sens qu'il faut entendre le mot dans le titre de la *comedia* de Guillén de Castro.

REY  
No pienso tomar **venganza**,  
Pero daréle **castigo**,  
Esta palabra os prometo.

CASANDRA  
Y esta palabra te pido. (*No hay ser padre siendo rey III*)<sup>173</sup>

Dans cette œuvre célèbre de Lope de Vega, Federico, fils du duc de Ferrare, a une aventure amoureuse avec sa belle-mère Casandra. Comme cette pièce a été créée la première fois en 1632 et publiée en 1634, il est probable que Rojas Zorrilla y fait allusion dans son *No hay ser padre* de 1635 qui met en scène un Federico qu'on soupçonne d'aimer Casandra. Nous ne prétendons pas que Rojas se soit servi de l'intrigue de *El castigo sin venganza* dans la composition de sa pièce. Mais le nom de Casandra (un ajout de Rojas Zorrilla puisque le nom dans la pièce de Guillén de Castro est différent) et l'allusion à la pièce de Lope pouvaient suffire pour motiver aux yeux du public érudit les soupçons de Rugero à l'égard de Federico.

## 2. Sources secondaires

Comme nous l'avons remarqué dans l'introduction de ce chapitre, l'imitation d'un texte ou sa contamination avec un autre n'implique pas forcément une imitation textuelle. Il suffit parfois de reprendre un thème ou une constellation de faits. Marianne Béthery estime que dans le « dénouement politique » de *Venceslas*, Rotrou « semble avoir contaminé le dénouement d'*Horace* et celui de *Cinna* » de Corneille<sup>174</sup>. Elle fonde son jugement sur des ressemblances entre les caractères principaux, leur situation à la fin de la pièce et les décisions qu'ils prennent dans cette situation :

---

<sup>173</sup> Nous proposons comme traduction :

CASANDRA  
Roi vaincu,  
Que ta justice ne s'exerce pas,  
Seulement pour le principe,  
C'est un châtement que j'attends d'elle,  
Et ce délit réclame vengeance.

ROI

Je ne pense point tirer vengeance,  
Mais je lui donnerai un châtement,  
De cela je vous donne ma parole.

CASANDRA

C'est cette parole que je te demande.

<sup>174</sup> Rotrou : *Théâtre complet 1*, pp. 218-219.



Comme dans la première pièce [*Horace*], le roi fait grâce à un criminel avéré, dénaturé, mais nécessaire à la survie de l'État. Comme dans la seconde [*Cinna*], il est étroitement impliqué dans le conflit et non pas simple arbitre : son fils a été tué, et par son fils ; il est personnellement exposé, comme le rappellent successivement Cassandre (v. 1397-1404), Ladislás (v. 1460) et Venceslas lui-même (v.1715-1716)<sup>175</sup>.

On pourrait argumenter contre Béthery que les points communs entre *Venceslas* et les deux pièces de Corneille qu'elle énumère étaient déjà présents dans *No hay ser padre siendo rey*, et que Rotrou aurait pu composer *Venceslas* de la même façon même sans connaître les deux pièces de Corneille. Comparons à titre d'exemple deux des passages auxquels fait référence Béthery avec les passages correspondants de *No hay ser padre*. Le premier fragment fait partie de l'accusation de Ladislás par Cassandre, et il trouve son pendant dans *No hay ser padre* :

CASSANDRE

Peut-être verriez-vous, la main qui l'a versé,  
Attenter sur celui, qu'elle vous a laissé ;  
D'assassin de son frère, il peut être le vôtre,  
Un crime pourrait bien, être un essai de l'autre ;  
Ainsi, que les vertus, les crimes enchaînés,  
Sont toujours, ou souvent, l'un par l'autre traînés :  
Craignez de hasarder, pour être trop auguste,  
Et le trône, et la vie, et le titre de juste ; (*Venceslas IV*, 6, vv. 1397-1404)

CASANDRA

Mira que si le perdonas  
Buscas tu muerte tú mismo,  
Que quien dió muerte á su hermano  
Hará lo propio contigo. (*No hay ser padre siendo rey III*)<sup>176</sup>

Le troisième fragment, que nous citons de manière plus complète que Béthery, est contenu dans la réponse du roi à Cassandre, qui demande la grâce du prince.

LE ROI

[...]  
Ce Lion est dompté, mais peut-être, Madame,  
Celui, qui si soumis, vous déguise sa flamme,  
Plus fier, et violent qu'il n'a jamais été,

---

<sup>175</sup> Ibidem, p. 219.

<sup>176</sup> Nous traduisons :

CASANDRA

Sache que si tu lui pardonnes  
Tu cherches ta mort toi-même,  
Parce que celui qui donna la mort à son frère  
Fera de même avec toi.  
(Rojas Zorrilla : op.cit., p. 403).

Demain, attenterait, sur votre honnêteté ;  
Peut-être qu'à mon sang, sa main accoutumée,  
Contre mon propre sein demain serait armée ; (*Venceslas* V, 6, vv. 1711-1716)

Le roi de *No hay ser padre siendo rey* répond de façon analogue à Casandra :

REY  
[...]  
Mas será razón que adviertas  
Que queda á su indignación  
Tu honra y mi vida sujetas.  
El que ahora humilde miras,  
Mañana con más violencia  
Del sagrado de tu casa  
Violará las nobles puertas.  
Y, como tú me dijiste,  
Es evidente sentencia  
Que dará muerte á su padre  
Quien de su hermano se venga. (*No hay ser padre siendo rey* III)<sup>177</sup>

Est-ce que cela veut dire qu'il n'y a pas eu d'influence de Corneille dans l'écriture de *Venceslas* ? Nous sommes tenté de dire que si, parce que *Cinna* et *Horace* peuvent avoir influencé le choix que Rotrou a fait du sujet à imiter. En outre, nous trouvons dans *Venceslas* des indices supplémentaires d'une contamination consciente. Le deuxième fragment, dans lequel Ladislas met en garde le roi contre le danger qu'il court en omettant de le punir, est un ajout de Rotrou qu'on ne trouve pas dans *No hay ser padre*. Chez Rojas Zorrilla, le roi demande son épée au prince et le fait emmener en prison immédiatement après le réquisitoire de Casandra. Chez Rotrou, le roi Venceslas, en bon juge, demande à son fils s'il veut se défendre. À cela, Ladislas lui répond qu'il souscrit à son propre arrêt de mort :

---

<sup>177</sup> Nous traduisons :

ROI  
[...]  
Mais il faudra que tu reconnaises  
Que ton honneur et ma vie  
Dépendront de sa colère.  
Celui qu'à cet instant tu vois humble,  
Demain avec plus de violence  
Violera les nobles portes  
Du refuge de ta maison.  
Et, comme toi-même me l'as dit,  
Il est évident que  
Celui qui se venge de son frère  
Donnera la mort à son père.  
(Ibidem, p. 406)

LE ROI

Contre ces charges, Prince, avez-vous des défenses ?

LE PRINCE

Non, je suis criminel, abandonnez grand Roi,

Cette mourante vie, aux rigueurs de la loi ;

[...]

Achevez un trépas, déjà bien avancé ;

Et si d'autre intérêt, n'émeut votre colère,

Craignez tout, d'une main, qui put tuer un frère. (*Venceslas IV*, 6, vv. 1432-1460)

Rien de tel chez Rojas, où Rugero plaide non coupable et essaie d'obtenir la grâce en assurant que le coup mortel ne visait pas son frère mais le duc :

RUGERO

[...]

Y si á mi hermano maté

Un yerro ha sido violento

Que hoy se trueca en escarmiento

Y hoy se llora por dolor,

Luego no hay culpa en mi error

Supuesto que no hubo intento.

Al Duque quise matar,

Y erré su cobarde pecho ;

Luego por lo que no he hecho

No me debéis castigar. (*No hay ser padre siendo rey III*)<sup>178</sup>

Rotrou retourne cette argumentation en faisant dire à Ladislas :

LE PRINCE

Et bien, achevez-le, voilà ce col tout prêt,

Le coupable, grand Roi, souscrit à votre Arrêt ;

Je ne m'en défends point, et je sais que mes crimes,

Vous on causé souvent des courroux légitimes ;

Je pourrais, du dernier, m'excuser sur l'erreur,

D'un bras qui s'est mépris, et crut trop ma fureur ;

---

<sup>178</sup> RUGERO

[...]

Et si j'ai tué mon frère

Ce fut violente erreur

Qui aujourd'hui devient punition

Et qu'on déplore à chaudes larmes,

Aussi n'y a-t-il pas de culpabilité dans mon erreur

Puisqu'il n'y eut pas d'intention.

J'ai voulu tuer le duc,

Et j'ai manqué son cœur lâche ;

Donc pour ce que je n'ai pas fait

Vous ne me devez pas punir.

(Ibidem, p. 404).

Ma haine, et mon amour, qu'il voulait satisfaire,  
Portaient le coup au Duc, et non pas à mon frère ;  
J'allèguerais encor, que le coup part d'un bras,  
Dont les premiers efforts, ont servi vos États ;  
Et m'ont dans votre histoire, acquis assez de place,  
Pour vous devoir parler, en faveur de ma grâce ;  
Mais je n'ai point dessein, de prolonger ma mort ;  
J'ai mon objet à part, à qui je dois ma mort ;  
Vous la devez au peuple, à mon frère, à vous-même,  
Moi, je la dois, Seigneur, à l'ingrate que j'aime,  
[...] (*Venceslas* V, 4, vv. 1613-1628)

L'auto-accusation du prince est donc un ajout de Rotrou, mais il ne sort pas du néant puisqu'on en trouve un modèle dans *Cinna* de Corneille, où Cinna et Émilie, après la découverte de leur dessein, s'accusent eux-mêmes et refusent strictement de vouloir plaider leur cause. Citons à titre d'exemple deux répliques des scènes V, 1 et V, 2 :

CINNA

Je demeure stupide ;  
Non que votre colère ou la mort m'intimide :  
Je vois qu'on m'a trahi, vous m'y voyez rêver,  
Et j'en cherche l'auteur sans le pouvoir trouver.  
Mais c'est trop y tenir toute l'âme occupée :  
Seigneur, je suis Romain, et du sang de Pompée.  
Le père et les deux fils, lâchement égorgés,  
Par la mort de César étaient trop peu vengés ;  
C'est là d'un beau dessein l'illustre et seule cause :  
Et puisqu'à vos rigueurs la trahison m'expose,  
N'attendez point de moi d'infâmes repentirs,  
D'inutiles regrets, ni de honteux soupirs.  
Le sort vous est propice autant qu'il m'est contraire ;  
Je sais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire :  
**Vous devez un exemple à la postérité,  
Et mon trépas importe à votre sûreté.** (*Cinna* V, 1)

ÉMILIE

Aussi, dans le discours que vous venez d'entendre,  
Je parlais pour l'aigrir, et non pour me défendre.  
Punissez donc, seigneur, ces criminels appas  
Qui de vos favoris font d'illustres ingrats ;  
Tranchez mes tristes jours pour assurer les vôtres.  
Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres ;  
**Et je suis plus à craindre, et vous plus en danger,**  
Si j'ai l'amour ensemble et le sang à venger. (*Cinna* V, 2)

Nous avons mis en caractères gras les vers qui rapprochent *Cinna* de *Venceslas*, et nous voyons confirmée l'affirmation de Béthery qui voit dans le dénouement une

contamination avec *Cinna*. L'« exemple » qu'Auguste doit à la prospérité peut être rapproché de la mort que Venceslas doit au peuple. Cinna exhorte Auguste à songer à sa « sûreté », et Émilie le met en garde contre le danger qu'elle représente, comme Ladislas avertissant Venceslas que sa main peut redevenir meurtrière. Outre l'influence de *Cinna*, on trouve dans le plaidoyer de Ladislas contre lui-même un souvenir d'*Horace*, qui est tout à fait en accord avec ce que Béthery dit du lien qu'il y a entre *Horace* et le dénouement de *Venceslas* :

TULLE

Si d'ailleurs nous voulons garder le coupable,  
Ce crime quoi que grand, énorme, inexcusable,  
Vient de la même épée, et part du même bras  
Qui me fait aujourd'hui maître de deux États.  
Deux sceptres en ma main, Albe et Rome asservie  
Parlent bien hautement en faveur de sa vie,  
Sans lui j'obéirais où je donne la loi,  
Et je serais sujet où je suis deux fois Roi. (*Horace* V, 3)<sup>179</sup>

L'idée que le bras du coupable a servi le souverain (en servant ses états ou en l'en rendant maître) revient dans les vers prononcés par Ladislas qui renonce à sa propre défense :

J'alléguerais encor, que le coup part d'un bras,  
Dont les premiers efforts, ont servi vos États. (*Venceslas* V, 4, vv. 1621-1622)

Toute cette rhétorique du procès qu'on trouve à la fin de *Venceslas*, avec réquisitoire de Cassandre, plaidoyer de Ladislas et verdict du roi Venceslas, est un ajout de Rotrou par rapport au modèle de Rojas Zorrilla. La forme du procès est, selon Christian Delmas, « un procédé affectionné par la nouvelle tragédie depuis la *Marianne* de Tristan et par Rotrou lui-même dans *Crisante* et *Venceslas* : les prévenus successifs y comparaissent devant un tribunal composé du roi et de son conseil, avec lecture de l'acte d'accusation, plaidoirie de la défense, délibération et énoncé du verdict »<sup>180</sup>. Il faut ajouter à la liste des pièces de la citation la tragédie de *Cosroès*, dont il est question justement dans le commentaire de Delmas.

Les ressemblances textuelles entre *Venceslas* et *Cinna* dépassent les endroits où on plaide sa propre cause. Quand, au cours de la scène V, 2 de *Cinna*, Émilie explique à Auguste ce qui l'a poussée à conspirer contre lui (elle l'accuse d'être responsable de la

---

<sup>179</sup> Corneille, Pierre : *Horace. Tragédie*, Paris : Augustin Courbé, 1641, pp. 100-101.

<sup>180</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 4, p. 388.

mort de son père), Livie défend l'empereur en disant que ses crimes sont effacés par la dignité de son rang :

LIVIE

C'en est trop, Émilie ; arrête, et considère  
Qu'il t'a trop bien payé les bienfaits de ton père :  
Sa mort, dont la mémoire allume ta fureur,  
Fut un crime d'Octave et non de l'empereur.  
**Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne,  
Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne,**  
Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,  
Le passé devient juste et l'avenir permis.  
Qui peut y parvenir ne peut être coupable ;  
Quoi qu'il ait fait ou fasse, il est inviolable :  
Nous lui devons nos biens, nos jours sont en sa main,  
Et jamais on n'a droit sur ceux du souverain. (*Cinna* V, 2)

Dans *Venceslas*, nous trouvons une argumentation analogue de la part du roi en faveur de son fils, qui demande la main de Cassandre. Ici, encore une fois, Rotrou s'est très certainement souvenu de l'argumentation trouvée dans *Cinna*.

LE ROI

**Le Sceptre que j'y mets a son crime effacé,**  
Dessous un nouveau règne, oublions le passé ;  
Qu'avec le nom de Prince, il perde votre haine,  
Quand je vous donne un Roi, donnez-nous une Reine, (*Venceslas* V, 9, vv. 1853-1856)

Nous partons de l'idée que les ressemblances entre l'œuvre de Rotrou et des pièces de théâtre de Corneille ne sont pas dues au hasard et que des vers qui se ressemblent dans des situations analogues sont une preuve de l'influence d'une œuvre sur l'autre. Nous ne partageons pas, à cet égard, l'avis de Leiner, qui donne dans son édition critique de *Venceslas* une liste de pareilles ressemblances de la pièce de Rotrou avec diverses pièces de Corneille et écrit à ce propos :

C'est ainsi qu'en lisant les pièces de Corneille parues avant 1647, on s'arrête souvent pour se demander à quel endroit de la pièce de Rotrou ce passage revient. Mais les recherches d'un passage correspondant ne sont que trop souvent vaines. Comment expliquer ce mirage ? La réponse est simple : les vers de Rotrou commencent souvent par les mêmes mots que les alexandrins de Corneille ; des groupes de mots à l'intérieur ou à la fin d'un vers de Rotrou rappellent fréquemment des alliances identiques chez Corneille. L'ensemble de ces mots domine le reste du vers, et crée chez le lecteur l'illusion de se trouver en face d'un vers déjà connu. Parfois, c'est aussi le mouvement,

que des groupes de mots identiques impriment à l'alexandrin, qui est responsable de cette illusion d'avoir à faire à un vers connu<sup>181</sup>.

Contre l'opinion de Leiner, nous voulons argumenter qu'il nous semble très improbable que le hasard soit à l'œuvre quand le fond et la forme se ressemblent, comme nous l'avons montré plus haut. Deuxièmement, il ne nous semble pas superflu de remarquer que les correspondances que Leiner reproduit dans son édition, et dont il affirme qu'elles ne sont qu'un choix entre plusieurs dizaines, sont empruntées à des pièces qui ont, à notre avis, un rapport avec *Venceslas*<sup>182</sup>. Nous voyons confirmé notre avis à propos des emprunts de Rotrou par Claude Bourqui. Dans *Les sources de Molière*, ce dernier évoque le problème de la « zone grise » qui ne permet pas toujours d'établir avec sûreté un rapport source – adaptation. Pour Bourqui, il y a deux sortes de « similitudes possibles et pertinentes [...] : sur le plan de l'*inventio* et de la *dispositio* : donnée générale de la fable et construction de l'intrigue jusque dans ses détails ; sur le plan de l'*elocutio* : formulation »<sup>183</sup>. Le même auteur continue en affirmant qu'« au-delà d'un certain degré et d'une certaine quantité, les similitudes observées ne peuvent plus être considérées comme provenant d'une coïncidence ou d'un lieu commun universel »<sup>184</sup>. Notre approche est donc similaire à celle de Bourqui pour ce qui est de l'évaluation du rapport entre source et imitation.

Nous constatons que dans les cas où Rotrou imite une partie d'une fable sur le plan de l'action, il l'imite souvent aussi au niveau de l'expression. Cette double concordance est un indice supplémentaire de l'utilisation effective d'une source. Il subsiste, bien sûr, une part d'incertitude dans l'étude des sources de Rotrou : des pièces qui présentent des similitudes sans qu'il y ait des preuves irréfutables d'imitation. Mais plus on trouve de similitudes, moins il est probable qu'on ait affaire au hasard.

Il faut ajouter à la liste des pièces de Corneille que cite Leiner une pièce dont le texte a paru pendant l'année de la représentation de *Venceslas* (1647) : Il s'agit d'*Héraclius*. Dans ce cas, il y a, outre le fait que les deux pièces se ressemblent par leur complexité et le jeu sur les identités, une ressemblance très concrète : *Venceslas* fait enfermer son fils avec l'intention de le faire exécuter. Dans *Héraclius*, Phocas fait enfermer dans le même

---

<sup>181</sup> Rotrou : *Venceslas*, éd. Wolfgang Leiner, p. XXII.

<sup>182</sup> Il s'agit du *Cid*, de *Cinna*, *Horace*, *Polyeucte*, *Médée* et *Rodogune*. Nous avons déjà parlé des trois premières. Quant à *Polyeucte*, c'est le rêve de Pauline qui rapproche la pièce de *Venceslas*, alors que dans *Médée*, c'est l'assassinant d'un proche. Un des passages de *Rodogune* que Leiner reproduit décrit l'effet de la jalousie sur un amant, comme le passage correspondant de *Venceslas*. On a donc affaire à des passages parallèles du point de vue du contenu et de la forme (des mots).

<sup>183</sup> Bourqui : op.cit., p. 19.

<sup>184</sup> Ibidem.

but son fils Martian qu'il prend pour Héraclius. Voici, pour une comparaison textuelle, des extraits des deux pièces, d'abord d'*Héraclius* :

PHOCAS

Nous verrons la vertu de cette âme hautaine.

**Faites-le retirer en la chambre prochaine,**

Crispe ; et qu' on me l' y **garde**, attendant que mon choix  
pour punir son forfait vous donne d' autres lois. (*Héraclius* III, 2)

À comparer avec cette situation où le roi Venceslas ordonne à son fils de rendre son épée avant d'être emprisonné :

LE PRINCE (bas)

La voilà!

LE ROI. La baillant au Duc.

Tenez Duc!

OCTAVE

O disgrâce inhumaine!

LE ROI

**Et faites-le garder en la chambre prochaine.**

Allez. (*Venceslas* IV, 6, vv. 1471-1474)

Le parallèle entre les deux vers, que nous avons mis en caractères gras, nous semble évident. Rotrou a réemployé le vers de Corneille, et ceci dans une situation qui ressemble fort à celle de la pièce de ce dernier. Outre la ressemblance entre les situations, nous voulons encore avancer que sur le plan de la stratégie d'information de l'auteur, il y a de fortes ressemblances entre *Venceslas* et *Héraclius*. En somme, tout nous porte à croire que les ressemblances entre les vers de Rotrou et ceux de Corneille ne sont pas le fruit du hasard.

Certaines ressemblances textuelles que nous avons relevées ont la forme de (quasi-) citations. À propos des citations, Alicia Montoya met en évidence la pratique de Marie-Anne Barbier (1664 – 1745 ?), qui se sert amplement de la « citation des dramaturges modernes, et surtout celle des 'maîtres de l'art' incontestés que sont Corneille et Racine »<sup>185</sup>. Montoya distingue différents types de citations, selon les relations entre texte source et texte cible, et selon la fonction de la citation dans ce dernier. Dans le cas le plus simple, une citation peut « ne dépasser guère le niveau d'un hommage obligé aux grands

---

<sup>185</sup> Montoya, Alicia : *Après Corneille, après Racine. Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, thèse, Université de Leyde, 2006, p. 295.



modèles littéraires »<sup>186</sup>. La citation des anciens peut être stratégique dans ce sens qu'elle confère « une certaine crédibilité historique au texte moderne »<sup>187</sup>. Mais l'emploi de la citation peut être plus complexe et celle-ci peut revêtir une fonction ambiguë : derrière des citations-hommage, il peut se cacher une prétention d'émulation, voire une volonté de se substituer aux modèles qu'on cite si révérencieusement<sup>188</sup> ; elle peut révéler un « discret désir de rivaliser avec les 'grands maîtres de l'art' »<sup>189</sup> ou fonctionner « en tant que simple inversion thématique » du texte source<sup>190</sup>. Les fonctions des citations peuvent donc être multiples et complexes.

Quant aux citations des vers cornéliens par Rotrou, nous estimons qu'il faut les comprendre surtout comme des citations-hommage, des gestes de reconnaissance envers son concurrent, en même temps que des clins d'œil aux spectateurs qui reconnaissent la parole de Corneille. Nous avons rappelé dans l'introduction à cette étude l'hommage à Corneille que Rotrou a mis dans la bouche de l'acteur Genest dans *Le véritable Saint Genest*<sup>191</sup>. Si Rotrou n'avait pas l'intention de rivaliser avec Corneille, il pouvait très bien vouloir prolonger le succès de ce dernier en reprenant ses thématiques éprouvées tout en manifestant sa gratitude.

La même chose vaut pour les ressemblances entre diverses œuvres de Rotrou même, et nous essaierons d'étayer les parallèles établis entre des pièces, des situations ou des scènes par des ressemblances textuelles. Dans les cas où on ne trouve pas de ressemblances textuelles explicites, mais des situations analogues, nous posons que l'influence (qu'elle soit consciente ou inconsciente) d'une source secondaire est d'autant plus probable qu'elle était connue de l'auteur ou une œuvre de celui-ci même.

### 3. Sources jésuites ?

Dans la source principale de *Venceslas*, le roi de Pologne ne porte pas de nom particulier. On est donc en droit de se demander d'où venait à Rotrou l'idée de l'appeler Venceslas. Marianne Béthery a posé de façon générale la question de l'adaptation ou de l'invention des noms des personnages dans cette pièce. Il est vrai que pour une partie des noms (Alexandre, Cassandre, Frédéric) Rotrou est tributaire de la pièce de Rojas Zorrilla, et que

---

<sup>186</sup> Ibidem, p. 296.

<sup>187</sup> Ibidem, p. 299.

<sup>188</sup> Cf. ibidem, pp. 315-316.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 323.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 334.

<sup>191</sup> Cf. le paragraphe « Le débat théorique à l'époque de Richelieu ».

c'est l'actualité qui peut lui avoir suggéré à Rotrou le nom de Ladislas<sup>192</sup>. Pour expliquer la provenance du nom de Venceslas, Béthery avance comme hypothèse les *Histoires tragiques* de Belleforest<sup>193</sup>, tout en remarquant que « rien n'indique que Rotrou ait connu ce texte »<sup>194</sup>. D'autre part, Béthery nous confronte avec l'hypothèse du théâtre jésuite scolaire qui avait mis sur scène le sujet de *Venceslas*. Elle remarque que « dès 1567 et jusqu'en 1647, c'est-à-dire l'année de la représentation de notre tragi-comédie, *Venceslas* fait partie des sujets portés à la scène par les Jésuites et cinq d'entre eux, au moins, l'ont illustré »<sup>195</sup>. De son côté, André Stegmann est convaincu que Rotrou, de même que Rojas Zorrilla, se sont inspirés du théâtre jésuite pour *Venceslas* et *No hay ser padre siendo rey*. Il regrette à ce propos que les textes des pièces jésuites soient perdus :

On manque, hélas ! de points de comparaison entre Rotrou, Rojas et leurs nombreux modèles jésuites. *Venceslas* apparaît sur la scène à Prague dès 1567, dans une version du Père Salius. Quatre autres Jésuites, les Pères Brant, Kohler, Rhey, Solimani, reprennent le sujet entre 1585 et 1626. Un *Wenceslaus* est joué à Bergues en 1637, à Malines en 1638, en 1647 à Ingolstadt. Aucun texte n'est conservé et l'on est réduit aux conjectures<sup>196</sup>.

Même si on est « réduit aux conjectures », comme le constate Stegmann, on est en droit de se demander ce que de telles pièces jésuites pouvaient offrir à Rotrou sur le plan de leur contenu. La représentation d'un *Wenceslaus* à Ingolstadt et du *Venceslas* de Rotrou en 1647 semble confirmer, malgré la distance géographique, que Rotrou était au courant des représentations du théâtre jésuite. Mais le sujet de telles pièces devait être celui des princes de Bohême Venceslas et Boleslas, contenu aussi dans les *Histoires tragiques*, et pas celui de l'*Historia Bohemica* de Dubravius. Il y a deux raisons à cela. Premièrement, le roi du récit historique de Dubravius s'appelle Vladislav, nom dont la forme francisée serait Ladislas, alors que Venceslas est une forme francisée du nom slave Vaclav (dont existent les formes « Wenceslaus » et « Wenzel »). Nous avons donc affaire à deux personnages historiques, dont l'un figure dans le récit historique de Dubravius, et l'autre

---

<sup>192</sup> Marianne Béthery remarque à propos du sujet de *Venceslas*, dont l'action se déroule en Pologne, que l'actualité avait mis la Pologne à la mode : « l'actualité politique et diplomatique – le mariage en 1645 de Marie-Louise de Gonzague avec le roi de Pologne Ladislas IV – avait mis ce pays à la mode, comme le montrent les multiples articles dans la Gazette de Renaudot de 1645 à 1647. Rotrou y a vraisemblablement trouvé des renseignements sur la politique étrangère de la Pologne [...] ». Cf. Rotrou : *Théâtre complet 1*, p. 203.

<sup>193</sup> Elles contiennent l'histoire « De la Haine des princes de Boesme Venceslas & Boleslas, d'où elle print source, & la fin pitoyable de Wenceslas par les menées & trahisons de son frère », in : Belleforest, François : *Histoires tragiques*, traduction de l'original italien de Bandello, Lyon : P. Rigaud, 1616, t. XIII, p. 147-162.

<sup>194</sup> Rotrou : *Théâtre complet 1*, p. 204.

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Stegmann, André : *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*. Tome II : *L'Europe intellectuelle et le théâtre. Signification de l'héroïsme cornélien*. Paris : Armand Colin, 1968, p. 90.

dans la légende des deux frères. Deuxièmement, les pièces jésuites au titre *Wenceslaus* devaient être basées sur l'histoire d'un saint ou d'un martyr, et c'est à un saint Venceslas martyr qu'on a affaire dans la légende tchèque<sup>197</sup>. Or, à part l'élément d'éloge du christianisme que Rotrou ne retient pas, on ne trouve rien dans l'histoire des deux frères Venceslas et Boleslas, ni d'ailleurs dans le récit de l'*Historia Bohemica*, qui ne se trouve déjà chez Rojas Zorrilla<sup>198</sup>. Si Rotrou a connu les pièces du théâtre jésuite scolaire c'est donc uniquement du nom du saint qu'il s'est servi dans *Venceslas*. Nous verrons par la suite que ce nom a un rapport avec une autre source encore, à savoir une *comedia* espagnole dont la critique n'a pas encore découvert la signification pour *Venceslas*.

#### 4. Sources de l'intrigue secondaire

Retenons donc que le nom de la pièce pouvait être inspiré du théâtre scolaire des Jésuites (et nous ne voulons pas rejeter complètement l'hypothèse de Béthery puisque les exemples de *Bélisaire*, du *Véritable saint Genest* et de *Cosroès* prouvent que Rotrou connaissait le théâtre jésuite). Mais pour l'action de la pièce, il pouvait s'être servi d'autres sources d'inspiration. C'est surtout l'intrigue secondaire de la pièce qui soulève des questions à ce propos. Alors que les actes I, IV et V de *Venceslas* suivent, avec des ajouts de Rotrou, l'intrigue de *No hay ser padre siendo rey*, les actes II et III contiennent les épisodes les plus importants de l'intrigue secondaire qui constitue l'ajout majeur de Rotrou par rapport à son modèle. Cette intrigue secondaire semble se substituer à la deuxième *jornada* du modèle espagnol que Rotrou supprime presque entièrement<sup>199</sup>.

La critique a remarqué ce que l'intrigue secondaire doit au *Cid*, notamment les similitudes du personnage de Théodore avec l'infante de cette pièce<sup>200</sup>. Cependant, dans la pièce de Rotrou, les relations entre les intrigues principale et secondaire sont bien plus complexes que dans le *Cid* et l'on est en droit de se demander si Rotrou n'a pas eu recours à d'autres sources. Étant donné le rôle du théâtre espagnol dans l'œuvre de Rotrou, il nous semble logique de chercher les influences de ce théâtre non seulement

---

<sup>197</sup> Selon la légende, il promouvait au dixième siècle le christianisme en Bohême et fut assassiné par son frère pour des raisons de foi et de pouvoir. Cf. Dvorník, František : *Saint Venceslas, duc de Bohême, martyr*, Prague : Imprimerie d'État, 1929.

<sup>198</sup> En fait, Béthery fait valoir que dans la légende, les deux frères Venceslas et Boleslas se sont opposés l'un à l'autre pour des raisons politiques et que Venceslas fut assassiné au cours d'une cérémonie religieuse, à la suite de quoi Boleslas lui succéda. (Cf. Rotrou : *Théâtre complet I*, p. 205). Certes, la question de la succession se retrouve dans *Venceslas*, mais elle est déjà présente dans *No hay ser padre siendo rey*. La légende n'avait donc rien de nouveau à apporter à la pièce de Rotrou.

<sup>199</sup> Nous reviendrons encore sur les raisons de cette suppression.

<sup>200</sup> À propos de Théodore, Béthery remarque que « Théodore, comme doña Urraque dans le *Cid*, est amoureuse d'un sujet ; elle a douloureusement conscience des devoirs de son rang (v. 705-710), tout en exaltant la valeur de celui qu'elle aime (v. 725-730) ». Rotrou : *Théâtre complet I*, p. 206.

dans les pièces imitées mêmes, mais aussi dans les lectures de Rotrou autour de ces pièces, comme le suggère Picciola dans son étude sur Corneille et la dramaturgie espagnole<sup>201</sup>. C'est cette idée qui nous conduit sur la piste d'une pièce de Lope de Vega. Dans la *Comedia famosa de La hermosa Alfreda*, imprimée dans la *Parte novena* des *Comedias* de Lope de Vega en 1617, il y a un personnage du nom de Vincislao, duc de Clèves. Or, Rotrou s'est servi du nom de la *comedia* pour sa tragi-comédie *La belle Alphrède* (représentée en 1636, imprimée en 1637), sans d'ailleurs imiter l'action de *La hermosa Alfreda*. Quoi de plus plausible que de supposer que Rotrou se soit souvenu du nom de Vincislao dans une pièce de Lope qu'il devait connaître<sup>202</sup> ? Le rapprochement qu'on peut faire entre *Venceslas* et la pièce de Lope est intéressant. En effet, dans *La hermosa Alfreda*, il y a un roi du nom de Federico, qui veut épouser Alfreda, la fille du duc de Clèves qui s'appelle Vincislao. Or, dans *Venceslas*, on a affaire à un duc du nom de Frédéric, qui veut épouser la fille du roi Venceslas. Rotrou a tout simplement inversé les rôles du roi et du duc. Schématiquement, on peut visualiser les relations entre les personnages de la façon suivante :

<i>Venceslas</i>	<i>La hermosa Alfreda</i>
Venceslas (roi)	Vincislao (duc)
(père / fille)	(père / fille)
Fédéric (duc) → Théodore	Federico (roi) → Alfreda

Il y a des analogies entre l'action de *La hermosa Alfreda* et celle de *Venceslas*. Dans la pièce de Lope, le roi Federico tombe amoureux de la fille (Alfreda) du duc de Clèves (Vincislao) en voyant son portrait et il envoie le comte Godofre à la cour du duc pour qu'il « sonde le terrain ». Arrivé à la cour du duc, le comte tombe également amoureux de la belle Alfreda et l'épouse secrètement. Tilandro, un gentilhomme de la cour de Federico qui a accompagné Godofre, s'oppose à cette trahison et est perfidement assassiné par le comte. De retour chez son roi, Godofre lui fait croire que la jeune fille du portrait est en réalité d'une laideur repoussante et lui cède Lisandra, qui était sa *dama* avant qu'il ne voie Alfreda<sup>203</sup>. Dans ce mouvement de l'intrigue, on retrouve quatre

---

<sup>201</sup> Cf. Picciola : *Corneille et la dramaturgie française*, pp. 35-36.

<sup>202</sup> L'exploitation du titre de la pièce en 1636 est un premier indice du fait que Rotrou la connaissait. Voici un deuxième indice : à part *La Hermosa Alfreda* et dix autres *comedias*, la *Parte IX* contient la pièce *El ausente en el lugar* qu'Antoine le Métel d'Ouille avait exploitée dans *L'absent chez soi* (1642). Cette *Parte IX* devait donc circuler dans le monde dramatique français de l'époque.

<sup>203</sup> Nous n'en avons pas de preuve, mais la fable de *La hermosa Alfreda* semble inspirée de la vie d'Anne de Clèves. Dans la *comedia* de Lope, le père d'Alfreda est « duque de Cleves » et le roi Federico décide d'envoyer Godofre à la cour du duc parce qu'il a vu un portrait de sa fille. Or c'est après avoir vu un

éléments importants de *Venceslas*. Deux en étaient déjà présents dans *No hay ser padre* de Rojas : le mariage secret et le meurtre. Les deux autres éléments correspondent à des ajouts de Rotrou à la fable. Premièrement, les amours du roi Federico et d'Alfreda deviennent, par la feinte de Godofre, des amours empêchées, comme celles de Frédéric et de Théodore, empêchées par le jeu de prête-nom entre Alexandre et Frédéric (le duc faisant semblant de courtiser Cassandre). Deuxièmement, on retrouve le motif du gentilhomme prêt à céder celle qu'il aime à un autre, comme dans la pièce de Rotrou, où Alexandre est prêt à céder Cassandre au duc Frédéric (scène III, 2 de *Venceslas*). Le roi Federico de *La hermosa Alfreda* fait allusion à une anecdote de l'Antiquité bien connue qui mettait en scène Alexandre le Grand offrant à son peintre officiel, Apelle, la jeune Campaspe en cadeau, pour le récompenser de son art et de l'admiration que l'artiste avait vouée au modèle<sup>204</sup>. Croyant percevoir en Godofre les mêmes bonnes intentions que chez l'illustre Alexandre, Federico justifie son exigence en ces termes :

A quoi bon savoir  
s'il en sera fâché ou non ?  
Ce que je demandai, il me l'a donné ;  
Voilà pourquoi je lui suis reconnaissant.  
Et si Alexandre céda à Apelle  
la chose qu'il aimait le plus,  
parce qu'en faisant son portrait un jour  
il suspendit la main et les pinceaux,  
est-ce beaucoup demander que le comte,  
dont je suis le roi, me la cède ?  
Ne lui est-ce pas suffisamment de gloire d'avoir été  
Alexandre pour moi<sup>205</sup> ?

---

portrait d'Anne de Clèves qu'Henri VIII, roi d'Angleterre, décida de la faire venir en Angleterre pour l'épouser. En réalité, les raisons de ce mariage étaient plutôt de nature politique (Cromwell l'avait arrangé pour forger une alliance avec les princes protestants allemands contre l'empereur Charles V), et Henri le fit déclarer nul dès qu'il ne fut plus nécessaire du point de vue politique. Mais l'anecdote du portrait comporte un fond de vérité : en fait, l'auteur du portrait d'Anne de Clèves, le peintre Hans Holbein, avait quelque peu camouflé le manque de grâce de la jeune princesse. Elle aurait même porté les marques de la petite vérole, invisibles sur le portrait qui montre une princesse somptueusement vêtue mais au visage peu expressif. Lorsque Henri aperçut la princesse, il fut fort déçu. Au bout de quelques mois, leur mariage fut annulé, et Anne reçut une rente généreuse et deux résidences, où elle passa le reste de sa vie dans une sorte d'exil volontaire. Dans la *comedia* de Lope, les choses se passent quelque peu différemment. Alfreda est belle non seulement « en peinture », mais également en réalité. Sa laideur n'est qu'une invention de Godofre qui l'enferme dans une maison de campagne, probablement une réminiscence de l'exil d'Anne. La naïveté d'Alfreda dans la *comedia* n'est pas sans analogie avec l'obéissance avec laquelle Anne accepta le divorce d'avec Henri. De même, la légèreté avec laquelle le roi Federico accepte Lisarda pour remplacer Alfreda peut être inspirée de la vie d'Henri VIII, qui se maria six fois.

<sup>204</sup> Pline l'Ancien avait rapporté l'anecdote dans ses *Naturalis Historia* XXXV, § 86, à la plus grande gloire d'Alexandre comme à celle des artistes de la postérité, tant peintres qu'écrivains. La popularité de l'anecdote devient apparente dans les nombreuses variations sur le sujet, tant en littérature qu'en peinture.

<sup>205</sup> « ¿A mí qué me va en saber / si queda enojado o no? / Eso que pedí me dio; / Eso quiero agradecer. / Y si dió Alejandro a Apeles / la cosa que más quería, / porque pintándola un día / suspendió mano y pinceles,



Holbein, Hans le jeune (1497/8-1543) : portrait d'Anne de Clèves,  
2<sup>e</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, musée du Louvre, département des Peintures

---

/ ¿qué mucho que el Conde a mí, / que soy su Rey, me la dé? / ¿No es harta gloria que fue / Alejandro para mí? ». Lope de Vega Carpio : *La hermosa Alfreda*, Acto segundo, in : *Obras de Lope de Vega*, éd. Real Academia Española, tome VI, Madrid: Tipografía de Archivos, 1928, pp. 222-223.



L'anecdote mentionnée sert d'ailleurs de sujet à une comedia du nom de *Las grandezas de Alejandro*, du même Lope de Vega<sup>206</sup>. Le comte Godofre enchaîne en assurant le roi qu'il serait prêt à lui céder n'importe quelle femme et qu'il n'appartient qu'au roi de lui donner le rôle d'Alejandro. La constellation des noms chez Rotrou est la même que dans la comedia, où Godofre joue le rôle d'Alexandre qui cède Lisandra à son roi Federico. Si l'on veut parler en termes de structure actantielle, Alexandre et Godofre sont, chacun de son côté, l'opposant de Frédéric / Federico<sup>207</sup>. C'est seulement par leur motivation que se distinguent les deux trompeurs : l'Alexandre de Rotrou devient involontairement opposant parce qu'il cache sa liaison avec Cassandre, alors que Godofre est un traître qui se sert de l'apparent sacrifice de sa *dama*, Lisandra, pour épouser secrètement Alfreda.

Nous avons donc affaire à une contamination de *No hay ser padre siendo rey* avec la deuxième jornada, ou l'*enredo*, de *La hermosa Alfreda*, à partir de laquelle Rotrou construit l'intrigue secondaire de *Venceslas*. Mais la contamination ne s'arrête pas là. Rotrou reprend, dans l'intrigue secondaire de *Venceslas*, des éléments de sa tragi-comédie *Don Bernard de Cabrère*, créée en 1645 (et publiée l'année d'après). Les deux premières scènes de l'acte II s'inspirent de la scène III, 1 de *Don Bernard de Cabrère*, avec les exhortations de Théodore à l'adresse de Cassandre pour qu'elle cède aux avances du prince, frère de Théodore. Dans la scène « modèle » de *Don Bernard de Cabrère*, l'infante Violante s'entremet pour son frère auprès de Léonor.

Les actes I et III de *Venceslas* montrent que Rotrou s'est souvenu des mésaventures de Don Lope de Lune dans le traitement du duc Frédéric. Aux scènes I, 4 et III, 6, le duc est encouragé à demander une récompense pour ses exploits guerriers, mais à chaque fois, il est interrompu par Ladislas. Ces situations présentent des analogies avec les tentatives de don Lope de Lune qui espère une récompense de la part du roi don Pèdre, également pour ses exploits guerriers. (Ces tentatives échouent pour différentes raisons : il est interrompu, le roi s'endort ou le récit de ses exploits est mal interprété.) Quand le duc se lamente du refus de Théodore et se résigne à l'aimer sans espoir, cette situation rappelle fort le désespoir de don Lope quand l'infante détourne le regard pendant le deuxième récit de bataille. En fait, chacun des deux héros infortunés se voit méprisé par

---

<sup>206</sup> Entre autres épisodes, la pièce contient le suivant : Alexandre le Grand aime la belle esclave Campaspe, mais il la cède au peintre Apelle qui l'aime tant qu'il ne réussit pas à faire le portrait de la jeune fille qu'Alexandre lui a commandé. Il est très probable que Rotrou ait connu cette pièce parce qu'elle est contenue dans la *Parte XVI* (publiée « por la viuda de Alonso Martín », 1621) des œuvres de Lope de Vega, qui contient *Mirad a quién alabáis* et *Lo fingido verdadero*, pièces imitées antérieurement par Rotrou. Mais il n'y a pas de rapport textuel entre *Las grandezas de Alejandro* et *Venceslas*.

<sup>207</sup> Nous utilisons le terme d'opposant dans le sens où l'entend Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1978.

la dame de son cœur et le frère de celle-ci. Voici comment se plaint don Lope dans *Don Bernard de Cabrère* :

Don Lope, à part.

[...]

Quoi! d'une telle amour j'ose nourrir l'attente,

Et ne me puis vanter d'un regard de l'infante,

Moi qui des mains du frère et des yeux de la sœur

M'étais, à ce retour, promis tant de douceur ! (*Don Bernard de Cabrère*, IV, 5)

Et Frédéric dans *Venceslas* :

Le Duc de Curlande favori.

[...]

Qu'ai-je droit d'espérer, si l'ardeur qui me presse

Irrite également le Prince et la Princesse,

Si voulant hasarder, ou ma bouche, ou mes yeux

Je fais l'une malade, et l'autre furieux ? (*Venceslas*, III, 1, vv. 779-782)

Fédéric semble avoir hérité de don Lope sa résignation et son attitude d'humble serviteur. Se voyant agressé par le prince, Frédéric demande à Venceslas la permission de quitter la cour (scène III, 7), et il répète sa demande à la scène V, 7, mais à chaque fois, on le retient. Dans *No hay ser padre siendo rey*, il n'est pas question que le duc veuille quitter la cour. Mais ces deux situations peuvent s'inspirer, elles aussi, de *Don Bernard de Cabrère*. Déjà à la fin du premier acte (scène I, 8), don Lope de Lune veut quitter la cour de don Pèdre, puis, après ses nombreuses déceptions, il la quitte effectivement<sup>208</sup>. Le rappel du héros, dans les deux pièces, se fait pour des raisons semblables. Quand Ladislas demande à Frédéric de rester, c'est qu'il voit en lui un appui pour sa couronne. Don Pèdre, de son côté, rappelle don Lope parce qu'il espère agrandir son pouvoir de souverain en récompensant ce fidèle serviteur<sup>209</sup>.

Le schéma qui suit donne un aperçu des sources que Rotrou contamine dans *Venceslas*.

---

<sup>208</sup> Ainsi, il dit à son valet Lazarille :

« Ne nous obstinons plus en une ingrate cour ; / [...] / Et fuyons pour jamais de ce funeste lieu » (scène I, 8). Puis, vers la fin de la pièce, il prend congé de don Bernard pour quitter la cour :

« Adieu, parfait ami [...] » (scène V, 6). Rotrou, Jean : *Théâtre choisi*, éd. Hémon, Paris : Garnier, 1906, pp. 349 et 391.

<sup>209</sup> « Moyennez son retour ; ma grâce avec usure, / Du mérite ignoré réparera l'injure, / Puisque j'éprouve en vous qu'un Roi reconnaissant, / À force de donner, en devient plus puissant ». (*Don Bernard de Cabrère*, scène dernière). Ibidem, p. 394.



## 5. Tableau récapitulatif

### Acte I

Scène 1 : *No hay ser padre*

Scène 2 : *No hay ser padre*

Scène 3 : Rotrou

Scène 4 : *Don Bernard de Cabrère* [situation : I, 7 ; II, 3, 4], [vers : IV, 3]

Scène 5 : Rotrou ; [vers : *Don Bernard de Cabrère* III, 1]

Scène 6 : *No hay ser padre* ; [situation : *Laure persécutée* III (fausse information d'Octave)]

### Acte II

Scène 1 : [situation : *Don Bernard de Cabrère* III, 1]

Scène 2 : [situation : *Don Bernard de Cabrère* III, 1]

Scène 3 : Rotrou (scène qui sert à lier les deux intrigues)

Scène 4 : Rotrou

Scène 5 : Rotrou

Scène 6 : Rotrou (scène qui sert à lier les deux intrigues)

### Acte III

Scène 1 : [situation : *Don Bernard de Cabrère* IV, 3]

Scène 2 : Rotrou, *La hermosa Alfreda*

Scène 3 : Rotrou, *La hermosa Alfreda* (conséquence de III, 2)

Scène 4 : Rotrou, scène réutilisée dans *Don Lope de Cardone* I, 4

Scène 5 : Rotrou

Scène 6 : [situation : *Don Bernard de Cabrère* I, 7 ; II, 3, 4]

Scène 7 : [situation : *Don Bernard de Cabrère* V, 8]

### Acte IV

Scène 1 : *No hay ser padre, jornada I*

Scène 2 : *No hay ser padre* (sert aussi à lier les deux intrigues)

Scène 3 : *No hay ser padre*

Scène 4 : *No hay ser padre*

Scène 5 : *No hay ser padre*

Scène 6 : *No hay ser padre* ; [vers : *Héraclius* III, 2, même situation] [idée : *Cinna* V, 1 (Ladislas renonce à sa défense)]

Scène 7 : *No hay ser padre*

### Acte V

Scène 1 : Rotrou

Scène 2 : *Don Bernard de Cabrère* [situation : IV, 1] [idée/vers : V, 7] (scène qui lie les deux intrigues)

Scène 3 : Rotrou (le roi doit faire venir le prince au lieu de se rendre en prison [l'unité de lieu])

Scène 4 : *No hay ser padre* ; [situation/vers : *Cinna* V, 1 et 2] ; [idée/vers : *Horace* V, 3]

Scène 5 : *No hay ser padre*

Scène 6 : *No hay ser padre* ; [situation : *La piedad en la justicia*, sœur qui prend la défense de son frère/mère qui prend la défense de son fils]

Scène 7 : *No hay ser padre* ; [idée : *Laure persécutée* V, 10 (idée de la parole donnée, réutilisée dans *Don Lope de Cardone* V, 4)]

Scène 8 : *No hay ser padre*

Scène 9 : *No hay ser padre* ; [situation : *La piedad en la justicia* (demande en mariage)] ; [idée : *Le Cid* (idée du temps qui répare toutes choses)] ; [situation : *Don Bernard de Cabrère* V, 8 (le serviteur qu'on rappelle)] ; [idée : *Cinna* V, 2 (le crime qui s'efface)]

## 6. Réécriture de soi dans *Venceslas*

Avec *Venceslas*, Rotrou fait un pas au-delà des procédés courants de l'adaptation et de la contamination. *Don Bernard de Cabrère* (1646) est encore une adaptation tout à fait habituelle de *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* de Mira de Amescua, puisque Rotrou ne se sert que d'une seule pièce dans son adaptation. Cependant, cette adaptation française se trouve être une des sources de *Venceslas*. En réutilisant plusieurs situations de *Don Bernard de Cabrère* dans son *Venceslas*, Rotrou pratique la réécriture de soi puisqu'il puise dans son propre répertoire pour la composition d'une œuvre nouvelle. Ainsi, Rotrou contamine des sources étrangères avec ses propres œuvres dramatiques.

La « réécriture de soi » opérée par Rotrou n'est pas passée entièrement inaperçue par la critique. Dans une monographie consacrée à Rotrou et son œuvre<sup>210</sup>, Joseph Morello affirme que toutes les thématiques de *Venceslas* ont eu leurs prédécesseurs dans l'œuvre antérieure de Rotrou et que rien de ce qu'il a pris dans *No hay ser padre siendo rey* n'était nouveau pour lui<sup>211</sup>. Il insiste sur les ressemblances de Ladislas avec ces précurseurs, Cassie dans *Crisante* et Orantée dans *Laure persécutée*. Avec Cassie, il partage les impulsions sexuelles qui le poussent à traiter de façon peu révérencieuse Cassandre. Mais il essaie également de se défaire de sa passion, et c'est en cela qu'il ressemble au héros de *Laure persécutée*. Comme Orantée, il ne réussit pas à surmonter sa

---

<sup>210</sup> Morello, Joseph : *Jean Rotrou*, Boston : Twayne, 1980.

<sup>211</sup> « As with all his plays, Rotrou worked with an existing play in constructing his work. But there is nothing in *Venceslas* that Rotrou could not have found in his own theater, from themes to situations to character types. As we have already indicated, if there is another source of inspiration, it would seem to be the works of Corneille, most notably *Le Cid*. Rotrou's imitation of his own works is best to be seen in Ladislas, the character who dominates the play in a way that is unusual in his theater. From Ladislas' point of view, the play concerns the ravages of passion within the individual and the efforts to overcome it, to rediscover a lost emotional stability and personal worth. In this, Ladislas is the descendant of two characters in particular, Cassie, of *Crisante* and Orantée of *Laure persécutée* ». Ibidem, p. 139

passion. Le parallèle avec Orantée est encore plus saillant dans *Don Lope de Cardone*, où Don Pèdre essaie sincèrement de se défaire de sa passion pour Élise, alors que Ladislas ne fait semblant d'être indifférent à l'égard de Cassandre que pour mieux la punir de son arrogance.

*Venceslas* n'est pas la seule occurrence de réécriture de soi chez Rotrou. Dans sa dernière pièce, *Don Lope de Cardone*, Rotrou va plus loin encore dans l'exploitation de ses propres œuvres dramatiques.

### III. *Don Lope de Cardone*

En lisant la critique littéraire concernant Rotrou et ses imitations du théâtre espagnol, on peut facilement en venir à la conclusion que *Don Lope de Cardone* (1649) de Rotrou n'a rien à voir avec *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega. Dans sa dissertation, Steffens affirme que les deux pièces n'ont, à part leur titre, rien en commun<sup>212</sup>. Federico del Valle Abad se limite à rappeler brièvement le contenu des deux pièces, sans les comparer, et à rapporter l'opinion d'autres critiques comme Martinenche qui ne voit pas d'influence de la pièce de Lope sur celle de Rotrou<sup>213</sup>. Selon Schüller, Rotrou emprunte seulement le titre de *Don Lope de Cardona*, et c'est pourquoi la pièce de Rotrou n'a pas de place dans son étude<sup>214</sup>. Christophe Couderc est également d'avis que l'action de *Don Lope de Cardone* n'a pas son origine dans la pièce espagnole<sup>215</sup>.

Il faut donner raison à tous ces critiques dans le sens où Rotrou ne suit pas l'intrigue de *Don Lope de Cardona*. Mais il en reprend des éléments en les contaminant avec d'autres sources (nous verrons encore lesquelles). C'est dire que le travail d'adaptation de Rotrou ne se limite pas au titre de la *comedia*. Ainsi, dans les deux pièces, un prince d'Aragon du nom de Don Pèdre (ou *Don Pedro*) poursuit une femme qui ne veut pas de lui (Élise chez Rotrou, Casandra chez Lope de Vega). Dans les deux cas, elle le rejette parce qu'il a tué un homme qui lui était cher (chez Rotrou, il s'agit de Don Louis, ancien amant d'Élise ; chez Lope, il s'agit du frère de Clenarda). On retrouve dans le quatrième acte de la tragi-comédie française l'idée du bannissement du héros Don Lope, présente dans la pièce de Lope de Vega. Puis, dans les deux pièces, le héros doit se battre en duel

---

<sup>212</sup> Steffens: op.cit., p. 103.

<sup>213</sup> Cf. Valle Abad, Federico del: *Influencia española sobre la literatura francesa: ensayo crítico sobre Juan Rotrou (1609-1650)*, Ávila, 1946, p. 195.

<sup>214</sup> Cf. Schüller: op.cit., p. 11.

<sup>215</sup> « [...] da a una comedia suya el título de una de Lope, *Don Lope de Cardona* (*Don Lope de Cardone*), sin que la acción tenga su origen en la comedia española ». Couderc, Christophe : « Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII) : algunos ejemplos », in : *XXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1999, pp. 323-348, (p. 332).

avec un personnage proche (chez Rotrou, il s'agit du meilleur ami, chez Lope de Vega, du père du héros). Finalement, on trouve au dernier acte des deux pièces un personnage en prison et condamné à mort (chez Rotrou, c'est don Lope, chez Lope de Vega, c'est le prince don Pedro), mais qui sera sauvé dans la dernière scène de la pièce et marié avec une infante (Théodore chez Rotrou, Clenarda chez Lope de Vega). On pourrait continuer ainsi et compléter la liste des ressemblances avec des différences de détail.

Malgré ces points communs, on ne peut pas parler d'une imitation de l'intrigue de la *comedia* de Lope de Vega parce qu'il ne s'agit que de situations isolées qui sont réalisées d'une autre façon que dans la pièce espagnole. Par exemple, chez Rotrou, c'est la mort d'un amant qui fait obstacle au mariage et c'est la dame même qui refuse. Chez Lope, c'est la mort d'un frère qui est cause que le père de la dame s'oppose au mariage, alors qu'elle-même est consentante. Mais il reste qu'un homme cher à l'héroïne a été tué avant le commencement de l'action.

Il faut conclure que Rotrou a repris certains motifs de *Don Lope de Cardona*, sans pour autant suivre toute l'intrigue de la pièce. En tout cas, le nombre de coïncidences nous paraît trop élevé pour qu'on puisse parler de pure contingence. Mais si la *comedia* n'est pas, à proprement dire, une source, comment se fait-il alors qu'on en retrouve tant de situations dans la tragi-comédie de Rotrou ? C'est en étudiant les « vraies » sources de *Don Lope de Cardone* que nous pourrions répondre à cette question.

### 1. Contamination dans *Don Lope de Cardone*

La lecture comparée de *Don Lope de Cardone* (1649), avec les intrigues de *Venceslas*, *Don Bernard de Cabrère*, *Laure persécutée* et du *Cid* laisse entrevoir dans cette tragi-comédie de Rotrou un *remake* des quatre pièces précitées. Marianne Béthery a déjà remarqué les nombreuses coïncidences entre *Venceslas* et *Don Lope de Cardone*, en soulignant le caractère tragi-comique de cette dernière et le caractère plutôt tragique de l'autre pièce<sup>216</sup>. Rotrou semble donc avoir réexploité *Venceslas*. Mais il a eu recours à bien d'autres pièces encore. Celles-ci présentent toutes des ressemblances avec *Don Lope de Cardona* d'une part, et les unes avec les autres d'autre part. Résumons-les brièvement.

*Venceslas* voit au quatrième et cinquième acte l'emprisonnement d'un prince et la menace de sa condamnation à mort, comme *Don Lope de Cardona*, où les Siciliens menacent d'exécuter le prince d'Aragon. En outre, la (future) épouse du personnage principal s'appelle Cassandre (ou Casandra).

---

<sup>216</sup> Cf. Rotrou : *Théâtre complet I*, pp. 220-222.

L'action de *Don Bernard de Cabrère* se déroule en Aragon, comme celle de *Don Lope de Cardona*. Don Lope de Cardona est général de guerre et d'une vertu extrême, comme les deux héros de *Don Bernard*. Avec Don Lope de Lune, il partage la mauvaise fortune qui le poursuit quasiment jusqu'à la fin de la pièce.

Dans *Le Cid*, Rodrigue chasse toute une armée d'ennemis venue en bateau. Dans la *comedia* de Lope de Vega, Don Lope de Cardona défait la flotte des Siciliens. Plus tard, les adversaires du général veulent le forcer à se battre en duel avec son propre père, ce qui n'est pas sans analogie avec le duel entre don Rodrigue et le père de Chimène.

Le prince Orantée dans *Laure persécutée* croit son amante Laure infidèle, comme Don Lope de Cardona qui se croit trahi par sa femme Casandra. Dans les deux pièces, ces soupçons sont provoqués par une ruse. Rotrou ne reprend pas ce dernier élément dans *Don Lope de Cardone*, mais la coïncidence a pu inciter Rotrou à se servir de l'intrigue de *Laure persécutée*. À cela s'ajoute un parallèle qui rend le « recyclage » de *Laure persécutée* encore plus plausible. En fait, la pièce présente des ressemblances avec *Venceslas*. Dans les deux pièces servant de source, le roi exhorte son fils à vaincre ses passions et à se comporter en bon prince. Ceci a dû faciliter la contamination des deux pièces dans *Don Lope de Cardone*<sup>217</sup>.

Si Rotrou a choisi des sources qui contenaient toutes des éléments d'intrigue déjà présents dans *Don Lope de Cardona*, on peut se demander pourquoi il n'a pas tout simplement fait une adaptation de cette *comedia* sans chercher à combiner quatre autres intrigues. À cela, il faut répondre que *Don Lope de Cardona* est une tragi-comédie dite « de la route »<sup>218</sup>, avec déplacement d'Aragon en Sicile et naufrage du héros. Pendant les années 1630, Rotrou avait mis sur scène de telles intrigues avec, entre autres, *L'heureux naufrage* et *La belle Alphrède*, sa dernière tragi-comédie « de la route et des rencontres » étant *Les deux Pucelles* (1636). Mais depuis 1637, date de création de *Laure persécutée*, Rotrou n'a plus écrit de tragi-comédies de la route. Les quatre sources de *Don Lope de Cardone* datent toutes d'après 1636 et appartiennent toutes au genre de la tragi-comédie de palais et d'intrigues. C'est ce qui explique le caractère si divergent des intrigues et des lieux de *Don Lope de Cardone* de Rotrou et *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega. Si

---

<sup>217</sup> Joseph Morello parle à juste titre des parallèles entre les deux pièces en soulignant les tentatives vaines des deux princes d'oublier celle qu'ils aiment : « Part of what makes him sympathetic is the struggle he [Ladislas] carries on against the demands of his passion. This type of combat had already been seen in the character of Orantée whose efforts to regain his freedom from his love for Laure form the dramatic core of *Laure persécutée* ». Morello: op.cit., p. 140.

<sup>218</sup> Nous nous servons de la distinction de tragi-comédies « de la route et des rencontres » et tragi-comédies « de palais et intrigues », proposée par Jacques Morel. Cf. Morel, Jacques : *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris : Armand Colin, 1968.

Rotrou n'imite pas directement cette pièce de Lope de Vega, elle a pu fonctionner comme « catalyseur » pour la contamination des quatre pièces qu'on peut mettre en rapport avec la tragi-comédie de *Don Lope de Cardone*. On peut également se demander si ce n'était pas son ambition de dramaturge qui a poussé Rotrou à vouloir adapter un sujet à ce point non conforme aux règles néo-classiques. De fait, il semble y avoir un rapport entre la pratique de la tragi-comédie de palais et d'intrigues chez Rotrou et le triomphe des règles néo-classiques dans la France de Richelieu<sup>219</sup>. Ces « règles » ayant atteint un certain prestige, l'ambition de les appliquer dans un cas difficile a pu être un mobile de Rotrou.

## 2. Les noms des *dramatis personæ* (nomen est omen)

Comme dans *Don Bernard de Cabrère*, Rotrou place l'action de sa tragi-comédie *Don Lope de Cardone* en Espagne. Par conséquent, nous trouvons dans la liste des personnages bien des noms d'origine espagnole, que Rotrou a francisés dans la mesure du possible : don Pèdre, don Lope, don Sanche, don Fernand, Théodore<sup>220</sup>. Ces noms confèrent à la pièce une couleur locale espagnole, exotique et donc attrayante pour le public français. Des noms comme Lope et Sanche sont « intraduisibles » en français, et typiquement espagnols. Ceci est encore souligné par le titre d'honneur « don » qui évoque en même temps une lignée noble des héros. En outre, des ajouts comme « de Cardone », « de Moncade » ou « de Cabrère » et « de Lune » (dans *Don Bernard de Cabrère*), tous francisés par Rotrou mais conservant une consonance espagnole, renforcent encore l'effet de couleur locale. Dans les originaux espagnols, ces noms, des toponymes d'origine, renvoient à des familles nobles qui ont réellement existé.

En lisant des œuvres théâtrales du siècle d'or espagnol, on constate que généralement, Lope de Vega a recours à un groupe de noms qui reviennent avec une certaine régularité. Parmi ceux-ci, signalons Pedro, Lope, Sancho, Federico, Félix, Juan, Fernando, Ramón, Alonso, Alfonso, Rodrigo, Diego, Bernardo, Luis, Gómez, pour les hommes (*galanes*). Parmi les noms féminins, on trouve Leonor, Inés, Ana, Casandra, Isabel, Diana, Marcela, Dorotea, María, Belisa, et on pourrait prolonger cette liste. Or, Rotrou ne se sert que d'un nombre réduit de ces noms, et tous ceux qui apparaissent dans *Don Lope de Cardone* se trouvent déjà dans d'autres adaptations françaises de *comedias*. À notre avis, ces noms sont révélateurs parce qu'ils représentent des traces des pièces que Rotrou contamine

---

<sup>219</sup> Cf. dans l'introduction de notre étude le paragraphe « Le débat théorique à l'époque de Richelieu ».

<sup>220</sup> Dans un autre contexte que celui de l'adaptation d'une *comedia*, il est évident que ces deux derniers noms ne sont pas forcément d'origine espagnole, mais le fait qu'on les trouve souvent dans le théâtre espagnol suffit pour se convaincre que nous avons affaire, dans les tragi-comédies qui nous occupent, à des noms espagnols francisés.

dans *Don Lope de Cardone*. Deux noms sont des souvenirs de *Venceslas*. L'infante, sœur du prince don Pèdre, et dame adorée de deux héros de guerre, s'appelle Théodore. Le parallèle avec Théodore, sœur de Ladislas et amante de Frédéric dans *Venceslas* est évident. Dans les deux pièces, le confident du prince s'appelle Octave, comme d'ailleurs le confident du prince Orantée dans *Laure persécutée*. De *Don Bernard de Cabrère*, *Don Lope de Cardone* hérite indirectement du nom de famille de Don Ramón de Moncada. C'est le nom d'un personnage de *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* et qui devient le nom de famille de don Sanche de Moncade dans *Don Lope de Cardone*<sup>221</sup>. *Le Cid* a laissé ses traces dans les noms de don Sanche et de don Fernand, son père, qui a une fonction de juge comme Don Fernand, roi de Castille dans *Le Cid*. En outre, la relation père-fils entre don Fernand et don Sanche est parallèle à celle entre don Fernando et don Sancho dans *Las mocedades del Cid*, modèle du *Cid* de Corneille. Sans être des preuves essentielles de contamination, ces noms permettent toutefois d'établir des liens entre *Don Lope de Cardone* et ses sources :

***Don Lope de Cardone***

**Pièces sources**

Don Pèdre, prince

Don Pedro, prince dans *Don Lope de Cardona*

Don Pèdre, roi dans *Don Bernard de Cabrère*

Don Lope, général et gentilhomme

Don Lope, général dans *Don Lope de Cardona*

Don Lope, gentilhomme et guerrier dans *Don Bernard de Cabrère*

Don Sanche, battu en duel par don Lope

Don Sanche du *Cid*, battu en duel par Rodrigue

Don Fernand, père de don Sanche

Don Fernando, roi de Castille et père de don Sancho dans *Las mocedades del Cid*

Don Fernand, roi de Castille du *Cid*

Don Sanche de Moncade

Don Ramón de Moncada dans *La próspera fortuna*

Théodore, infante, sœur de don Pèdre

Théodore, infante, sœur de Ladislas dans *Venceslas*

Octave, confident de don Pèdre

Octave, confident du prince dans *Laure persécutée*

Octave, confident du prince dans *Venceslas*

Comme déjà dit précédemment, nous ne relevons pas ces noms en tant que preuves mais en tant qu'éléments avérés qui accompagnent le travail d'adaptation de Rotrou<sup>222</sup>. Les coïncidences entre des noms de personnages ne sont qu'une donnée parmi d'autres,

---

<sup>221</sup> À ce propos, il est intéressant d'observer qu'il y a eu réellement un économiste espagnol du nom de Sancho de Moncada, qui a publié en 1619 une suite de *Discursos*, adressée au roi d'Espagne, sur l'économie espagnole. Rotrou, aurait-il connu le nom de cet économiste ?

<sup>222</sup> Dans le sens où les noms de personnages aident à comprendre le travail d'écriture, nous donnons raison à Ton Harmsen, selon qui l'étude des noms de *dramatis personæ* au XVII<sup>e</sup> siècle peut éclairer les intentions des auteurs : « Studie naar de naamgeving van personages in zeventiende-eeuwse toneelstukken kan de bedoelingen van de auteurs verhelderen ». Harmsen, Anton J.E. : *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, thèse Université d'Amsterdam, Rotterdam: Ordeman, 1989, « Stelling » n. 15 en fin de l'ouvrage.

indiquant que Rotrou s'est resservi de certaines de ses propres pièces ou d'une pièce de son concurrent Corneille. Pour la recherche des sources de Rotrou, ces noms peuvent être une aide utile. Mais pour pouvoir parler de contamination, il faut que l'analyse du contenu de *Don Lope de Cardone* montre à lui seul qu'il y a un rapport entre cette pièce et les sources ci-dessus mentionnées.

À part des coïncidences de noms, on peut constater également de nombreux parallèles entre les caractères de *Don Lope de Cardone* et ses nombreuses sources. Morello relève le parallèle entre le personnage de Don Pèdre (*Don Lope de Cardone*) et ceux de Ladislas (*Venceslas*) et Orantée (*Laure persécutée*), en précisant que de l'un il hérite la violence verbale, et de l'autre son impuissance contre son père<sup>223</sup>. Il remarque aussi que Don Lope et Don Sanche ont leurs précurseurs littéraires et que la Théodore de *Don Lope* est l'héritière de la Théodore de *Venceslas*<sup>224</sup>. Morello utilise même le terme de « réécriture » lorsqu'il constate que l'acte V de *Don Lope de Cardone* est une réécriture de l'acte V de *Venceslas*<sup>225</sup>. Pour rendre la façon dont Rotrou a arrangé la contamination du contenu, nous proposons le schéma suivant :

### 3. Tableau récapitulatif

#### Acte I

Scène 1 : *Venceslas* II, 2 ; *Don Bernard de Cabrère* III, 1 [situation/vers]

Scène 2 : *Venceslas* I, 4 [situation] ; I, 6 [vers] ; III, 4 [idée/vers]

Scène 3 : (inventée par Rotrou)

Scène 4 : *Venceslas* II, 2 [situation] ; III, 4 [idée/vers]

#### Acte II

Scène 1 : *Venceslas* II, 3 [situation]

Scène 2 : *Venceslas* I, 1 [situation/idée] ; II, 3 [vers] ; *Laure persécutée* IV, 2 [idée]

Scène 3 : *Don Bernard de Cabrère* IV, 2 [situation/idées]

Scène 4 : *Don Bernard de Cabrère* IV, 3 [situation] ; *Le Cid* [vers/allusion : les vainqueurs « Cids d'Aragon »]

---

<sup>223</sup> « Pèdre's role is limited to the expression of a helpless anger against her, an anger which occasionally takes on the verbal violence of Ladislas, but which is closer to Orantée's in its ineffectiveness ». Morello: op. cit., p. 152.

<sup>224</sup> « Don Lope and Don Sanche are the twin Fédéric, Bélisaires, or Don Bernardo de Cabrères of this play. Both are generals of the army equally responsible for the glory of their monarch, equally virtuous and *généreux*, equally suffering in their lover for the Infanta (yet another Théodore), [...] ». Ibidem. Morello ne mentionne pas que Don Bernard de Cabrère avait déjà son « jumeau » dans *Don Lope de Lune*. En fait les deux personnages de Don Lope et Don Sanche sont les héritiers de ces deux héros de *Don Bernard de Cabrère*.

<sup>225</sup> « Act V is a rewrite of the Act V of *Venceslas*, with one courtier after another coming to offer reasons why Lope should be spared ». Ibidem.



### Acte III

Scène 1 : Rotrou ; *Le Cid* [situation du duel]

Scène 2 : Rotrou

Scène 3 : *Le Cid* IV, 5 [argumentation contre le duel]

Scène 4 : Rotrou, reprend des éléments de la scène I, 4, dans un nouveau contexte

Scène 5 : Rotrou ; *Venceslas* II, 4 [situation]

Scène 6 : Rotrou ; souvenir du *Cid* IV, 5

### Acte IV

Scène 1 : Rotrou

Scène 2 : Rotrou ; *Le Cid* [interdiction du duel]

Scène 3 : *Laure persécutée* IV, 2 [situation : le prince sous la porte de sa bien-aimée]

Scène 4 : Rotrou

Scène 5 : *Laure persécutée* III, 13 [situation : ironie du prince] ; IV, 2 [idée/vers]

Scène 6 : *Venceslas* IV, 2 [situation : mauvaise nouvelle qu'apporte le prince à sa sœur] ;  
*Don Lope de Cardona* de Lope de Vega [idée du bannissement]

Scène 7 : *Venceslas* IV, 2 ; IV, 3 [situation] ; *Le Cid* V, 5 [situation : fausse mort, don Sanche perdant du duel]

Scène 8 : *Venceslas* IV, 6 et V, 4 [situation/vers]

### Acte V

Scène 1 : Rotrou ; *Don Lope de Cardone* IV, 1

Scène 2 : *Venceslas* V, 4 [situation/vers]

Scène 3 : *Venceslas* V, 6 [idée de justice] ; V, 7 [situation : on demande de gracier le condamné]

Scène 4 : *Venceslas* : V, 7 [idée du respect de la parole donnée] ; V, 9 [situation : le prince propose le mariage de sa sœur] ; *Laure persécutée* V, 10 [idée du respect de la parole donnée]

Dès la première scène de *Don Lope de Cardone*, on perçoit l'influence de *Venceslas* sur cette tragi-comédie. En présence de sa confidente, Élise, la sœur de don Lope, exprime son mépris pour le prince qui l'a demandée en mariage. Lucie lui fait remarquer que son mépris lui fait perdre la royauté. La situation est analogue à celle de la scène II, 2 de *Venceslas*, dans laquelle Cassandre refuse avec mépris les avances du prince Ladislas, alors que Théodore, infante et confidente de Cassandre, l'avertit qu'en refusant le prince, elle refuse en même temps de devenir reine de Pologne. Rotrou n'imité pas seulement la situation, mais il reprend également la tournure d'un vers de la réplique :

LUCIE. (1649)

[...]

Mais j'approuve bien moins cette rigueur extrême,

Dont l'obstination vous coûte un diadème. (*Don Lope de Cardone* I, 1)<sup>226</sup>

THÉODORE. (1647)

Mais vous venger ainsi, c'est vous punir vous-même ;

Vous perdez avec lui, l'espoir d'un Diadème. (*Venceslas* II, 2, vv. 551-552)

La réplique de Théodore n'est d'ailleurs pas le seul endroit de *Venceslas* qui exprime le danger de perdre « l'espoir d'un Diadème ». Le vers prononcé par Théodore fait écho à un vers de la scène I, 5 de *Venceslas*, scène dans laquelle le roi Venceslas avertit son fils que son comportement est indigne d'un successeur au trône :

LE ROI. (1647)

Prince, vous emportant, à ce caprice extrême,

Vous ménagez fort mal, l'espoir d'un Diadème ;

Et votre tête, encor, qui le prétend porter. (*Venceslas* I, 5, vv. 363-365)

Le contexte est tout autre et la réplique est adressée à un autre personnage, mais elle participe du même jeu dans lequel des vers se font écho. Les trois exemples cités ci-dessus ressemblent tous à une réplique de l'infante Violante dans la scène III, 1 de *Don Bernard de Cabrère* :

VIOLANTE. (1645)

Fonder sur des soupçons cette rigueur extrême

Est bien mal ménager l'espoir d'un diadème : (*Don Bernard de Cabrère* III, 1<sup>227</sup>)

Le contexte est le même que celui des scènes I, 1 de *Don Lope* et II, 2 de *Venceslas* : Violante, l'infante d'Aragon, essaie d'amener Léonor, femme de cour dont elle est la confidente, à écouter les vœux du prince don Pèdre, son frère. Les parallèles entre les personnages sont particulièrement évidents pour ce qui est de *Don Bernard de Cabrère* et *Venceslas* : l'infante est la sœur de celui dont elle plaide la cause. Comme parallèle entre *Don Bernard de Cabrère* et *Don Lope de Cardone*, on peut mentionner en outre l'identité du nom du prince, don Pèdre.

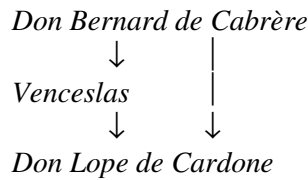
Le parallèle textuel est particulièrement visible entre les répliques du roi Venceslas et de Violante (*Don Bernard de Cabrère*). Mais la reprise de la deuxième moitié du premier vers de Violante (« cette rigueur extrême ») par Lucie (*Don Lope de Cardone*) montre que la scène III, 1 de *Don Bernard de Cabrère* a pu être présente à l'esprit de Rotrou lors de la composition des deux pièces plus tardives (*Venceslas* et *Don Lope*). Autrement dit,

---

<sup>226</sup> In : Rotrou, Jean : *Œuvres*, réimpression de l'édition de 1890 (Paris), tome V, Genève : Slatkine Reprints, 1967, p. 498.

<sup>227</sup> In : *ibidem*, p. 122.

*Venceslas* est une réécriture partielle de *Don Bernard de Cabrère*, *Don Lope de Cardone* est une réécriture partielle des deux précédentes :



Nous venons de voir qu'en contaminant plusieurs sujets dans une pièce, Rotrou a parfois recours à ses propres œuvres. C'est dire que la contamination devient, au fur et à mesure, réécriture de soi. Toutes les pièces que Rotrou exploite dans *Don Lope de Cardone* sont des adaptations du théâtre espagnol. Mais on peut affirmer que Rotrou se réécrit lui-même, ce qu'on voit assez nettement dans les reprises textuelles de passages de ses propres textes. Il s'agit d'un procédé différent de celui de la contamination de motifs divers comme c'est le cas dans *Amélie*, dont il a été incidemment question au début de ce chapitre. Alors que dans cette tragi-comédie, Rotrou puise dans le fond général du théâtre baroque et romanesque, *Don Lope de Cardone* tire sa matière en grande partie de l'œuvre de Rotrou lui-même. D'autre part, les deux procédés ont beaucoup en commun : il s'agit d'une contamination de motifs et de situations qui appartiennent, d'une façon ou d'une autre, à l'expérience du dramaturge Rotrou, que ce soit en tant que spectateur, lecteur ou écrivain. On peut constater que plus Rotrou a d'expérience en tant qu'adaptateur, plus il a recours à ses propres pièces pour en contaminer des situations avec d'autres sources.

#### 4. Fonctions de la réécriture de soi

Le phénomène de la réécriture de soi soulève une question : pourquoi Rotrou puisait-il si librement dans ses propres œuvres, lui qui avait découvert tant de sources étrangères ? Avait-il perdu le goût de l'imitation ordinaire ? Ou avait-il perdu l'inspiration au point de ne se servir que de recettes éprouvées ? C'est un lieu commun d'affirmer que les gens de l'époque de Rotrou avaient une mémoire supérieure à la nôtre et qu'ils connaissaient en grande partie par cœur leurs lectures et bien sûr leur propres écrits.

La réécriture de soi que pratique Rotrou n'est pas un phénomène isolé. D'autres auteurs et d'autres communautés littéraires la pratiquaient aussi. Teresa Julio remarque qu'il y a une véritable « mécanisation » de l'écriture de *comedias* pendant la première moitié du dix-septième siècle. Cette mécanisation est due, selon elle, à la grande demande du public qui avait une soif insatiable de nouvelles pièces :

Dans les préceptes à l'usage, on parle d'*enredo* [« intrigue »] comme de la partie de la *comedia* dans laquelle les choses se compliquent, mais non comme d'un genre de *comedia* déterminé. Ce genre, comme le définit Serralta, se forge avec le temps, quand la demande théâtrale est si élevée que la création dramatique se transforme en un produit de consommation et que l'art d'écrire des *comedias* se mécanise. C'est alors qu'apparaissent des *comedias* dont l'existence se justifie uniquement par la création de situations intriquées, dans lesquelles divers épisodes s'enchevêtrent à travers une série de mécanismes qui s'automatisent. Cette combinaison facile ou complexe d'éléments enchaînés à laquelle l'auteur a recours et la grande acceptation par le public expliquent l'abondance d'œuvres de ce type pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>228</sup>.

Réutilisation, donc, de procédés dramatiques, de situations. Même avis chez Christophe Couderc qui voit dans la *comedia* « un genre littéraire où l'invention se marie à des recettes éprouvées, des règles codifiées qui affectent tous les aspects de l'écriture dramatique [...] ». Selon ce critique, « seuls des mécanismes générateurs de régularité sont susceptibles d'avoir donné naissance à un théâtre aussi abondant »<sup>229</sup>, et il cite Domingo Ynduráin, selon qui la *comedia nueva* est un « art combinatoire »<sup>230</sup>. Un art combinatoire, c'est-à-dire qui se sert d'éléments « préfabriqués » récurrents. Nous avons constaté que parmi les sources espagnoles de *Venceslas*, les *comedias No hay ser padre siendo rey* et *La piedad en la justicia* présentent des ressemblances frappantes. À notre avis, c'est à cause du procédé combinatoire dont parle la critique que nous trouvons de telles « coïncidences ».

Or, c'est précisément la réutilisation de situations dramatiques qui caractérise le travail d'écriture de Rotrou. Sa première pièce, *L'Hypocondriaque, ou le mort amoureux* (1628) est un exemple d'écriture qui exploite presque toutes les situations éprouvées de la tragi-comédie de la route telle qu'elle était pratiquée alors en France. Nous avons remarqué dans l'introduction de ce chapitre qu'*Amélie* et *L'innocente infidélité* doivent leurs intrigues au même procédé. C'est ce qui nous amène à conclure que le procédé de

---

<sup>228</sup> « En las preceptivas al uso se habla de « enredo » como la parte de la comedia en la que se complican los lances, pero no como un género determinado de comedia. Este género, como definió Serralta, se forja con el tiempo, cuando la demanda teatral es tan elevada que la creación dramática se convierte en un producto de consumo y se mecaniza el arte de escribir comedias. En ese momento aparecen unas comedias cuya existencia se justifica únicamente por crear situaciones enredadas, en las que se engarzan diversos episodios a través de una serie de mecanismos que se automatizan. Esa sencilla o compleja combinación de elementos encadenados de los que echa mano el autor y la gran aceptación popular explican la abundancia de obras de este tipo durante la primera mitad del XVII ». Julio, Teresa : « La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla », in : Rafael González Cañal, Felipe B. Pedraza Jiménez & Elena Marcello (éd.) *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 237-253 (p. 238).

<sup>229</sup> Couderc, Christophe : *Le système des personnages de la « comedia » espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, p. 6.

<sup>230</sup> Ynduráin, Domingo : « Personaje y abstracción », in : *El personaje dramático. Actas de las VII Jornadas de teatro clásico español*, Madrid: Taurus, 1985, pp. 27-36 (p. 29).

création qui consiste à puiser dans un répertoire convenu pour construire de nouvelles pièces est commun à Rotrou et à la *comedia* espagnole. Erich Welslau affirme que les critiques français de la Renaissance à la Révolution voyaient dans la contamination, la transformation et l'occultation habiles des sources un moyen de surpasser son modèle<sup>231</sup>. Cependant, nous estimons qu'il s'agit chez Rotrou surtout d'un procédé de création visant à satisfaire un public et moins d'une ambition de surpasser ses modèles.

Avec *Venceslas*, Rotrou étend ce procédé combinatoire en l'appliquant à des intrigues de *comedias* qu'il avait déjà adaptées. Dans *Don Lope de Cardone*, il va encore plus loin dans l'exploitation de son propre répertoire. Ce faisant, il associe le procédé combinatoire avec celui de la réécriture de soi. Cela paraît une nouveauté dans l'œuvre de Rotrou, mais on trouve la réécriture de soi chez d'autres auteurs français. Brice Parent a consacré toute une étude à ce phénomène chez Molière. Il remarque que ce procédé est souvent perçu comme indigne d'un grand auteur et comme inférieur à l'imitation « normale »<sup>232</sup>. Certains contemporains ont vivement reproché à Molière sa désinvolture, et Parent retrace le jeu d'attaque et de riposte que se sont livré Donneau de Visé et Molière dans la querelle de *L'école des femmes*. Selon Parent, le reproche venait de ce que Molière avait eu recours à un procédé original et trop moderne pour avoir place dans le système de ceux qui étaient « habitués à entendre les œuvres au travers du filtre des règles ». Il serait un jalon remarquable dans l'histoire d'un procédé qui s'est développé à partir de la Renaissance<sup>233</sup>. À l'encontre de la critique contemporaine de Molière, Parent valorise ce procédé, auquel il trouve « un caractère original, inédit pour l'époque », et qui serait

---

<sup>231</sup> Cf. Welslau, Erich: *Imitation und Plagiat in der französischen Literatur: von der Renaissance bis zur Revolution*, Rheinfelden: Schäuble, 1976, p. 141.

<sup>232</sup> « L'auto-réécriture conserve, aujourd'hui encore, une odeur de plagiat, plagiat de soi qui se situerait à mi-chemin entre la recette de confection, l'escroquerie littéraire, et l'expression inconsciente des idées fixes. Pour la justifier, la plupart des critiques invoquent un manque d'inspiration, une « faiblesse secrète » à l'égard d'une pièce qui échoua, ou encore l'obligation dans laquelle notre auteur se trouva de produire rapidement une nouvelle comédie. En somme, on considère bien souvent que l'imitation, pratique des plus nobles, s'avilit dès qu'elle se restreint aux propres œuvres de l'auteur, et l'on tente alors de l'expliquer ou plutôt de l'excuser à l'aide de données extra-littéraires, biographiques ». Parent, Brice : *Variations comiques, ou les réécritures de Molière par lui-même*, Paris : Klincksieck, 2000, p. 41.

<sup>233</sup> « En effet, il ne semble pas avoir existé d'auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle qui aient si ouvertement utilisé leurs propres pièces comme source d'inspiration. Une telle affirmation comporte il est vrai une grande part d'incertitude étant donné l'absence – à notre connaissance – de travaux généraux sur la réécriture de soi au XVII<sup>e</sup> siècle, mais on peut raisonnablement émettre l'hypothèse d'une évolution progressive de cette pratique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, ou du moins supposer qu'à cet égard, l'œuvre de Molière ait pu constituer une charnière entre celle de Corneille et celle de Marivaux – on nous accordera que le théâtre du second joue sur un bien plus petit nombre d'éléments récurrents que celui du premier ». Ibidem, p. 59.

signe d'une plus grande importance de l'auteur dans son œuvre, une sorte d'émancipation de l'imitation des Anciens, vers « une écriture plus personnelle »<sup>234</sup>.

Cette position est confirmée par l'avis de Roger Guichemerre. Certes, il affirme que « la commodité et le métier y sont pour beaucoup » lorsque Molière reprend des éléments de sa propre dramaturgie ; mais d'autre part, il est d'avis que « la reprise des mêmes personnages, des mêmes thèmes, des mêmes structures s'explique aussi par l'unité de la pensée et de la dramaturgie de Molière »<sup>235</sup>. Il est à ce propos révélateur que l'article que nous citons ait comme sujet les dernières comédies du dramaturge, c'est-à-dire composées en fin de carrière. La pratique de la réécriture de soi apparaît donc chez Molière lorsqu'il a trouvé sa « méthode », et Guichemerre souligne à ce propos que « son attachement à certaines idées et ses propres conceptions dramaturgiques l'ont forcément amené à reprendre des thèmes qui lui étaient chers, des structures, des types de scènes, des personnages qu'il affectionne »<sup>236</sup>. Si Rotrou reprend des éléments de ses propres pièces, que ce soit des thèmes, structures, types de scènes ou des personnages, nous estimons que c'est aussi parce que ceux-ci lui étaient chers, comme ces figures héroïques portant les noms de Don Bernard, Don Lope ou Don Sanche. Pour ce jeu combinatoire chez Molière, Roger Guichemerre a inventé le terme d' « invention perpétuelle »<sup>237</sup> qui nous semble tout à fait adéquat dans notre contexte.

Dans son étude déjà citée de la dramaturgie de Marie-Anne Barbier, Alicia Montoya fait une remarque qui va dans le même sens que l' « émancipation de l'imitation des Anciens » mentionnée par Brice Parent. Elle insiste sur le fait que la citation d'un moderne comme Corneille et Racine ne saurait être la même chose que celle d'un auteur antique, parce que les modernes ne jouissent pas encore de la même autorité que ces derniers. À ce propos, elle parle d'une « autonomisation moderne du champ littéraire »<sup>238</sup>. On serait tenté de dire que l'imitation de soi-même est une autonomisation encore plus radicale. Mais au lieu de parler d'une écriture plus « autonome », nous préférons parler

---

<sup>234</sup> « L'étude de cette accusation de manque d'inspiration présente donc un intérêt, celui de nous conforter dans l'idée que si l'invention moliéresque demeura incomprise, c'est précisément qu'elle présentait un caractère original, inédit pour l'époque. Et cette originalité vient, en partie du moins, de l'utilisation nouvelle de la réécriture de soi. De plus il nous semble apparaître que la réécriture possède une signification au-delà même de l'œuvre de Molière : elle laisserait transparaître un phénomène plus général, à savoir l'une des phases de transition dans la conception, dans la représentation même de l'écriture. On pourrait dire que l'importance de l'auteur au sein de son œuvre est en train de se développer, que l'auto-réécriture permet de se détacher de l'influence des anciens pour développer une écriture plus personnelle ». Ibidem, p. 60.

<sup>235</sup> Guichemerre, Roger : « Molière imitateur de lui-même : la 'retractatio' dans ses dernières comédies », in : *Littératures* 27 (1992), p. 45-59 (pp. 55 et 56).

<sup>236</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>237</sup> Ibidem.

<sup>238</sup> Montoya : op.cit., p. 298.

d'une écriture plus personnelle. Plus Rotrou avance dans sa carrière, plus il trouve, dans le genre de la tragi-comédie, ses préférences pour certains sujets et situations. L'accueil fait à *Venceslas* nous montre que l'écriture personnelle de Rotrou pouvait le mener au succès<sup>239</sup>. Malheureusement, nous ne pouvons que spéculer sur l'évolution de cette écriture puisque Rotrou est mort en 1650.

Nos analyses montrent que, même si c'est à un degré moindre que chez Molière, Rotrou avait déjà recours au procédé de « l'auto-réécriture ». Remarquons que cette imitation de soi chez Rotrou va toujours de pair avec la contamination de plusieurs sources. Ceci veut dire qu'on ne trouve pas, chez Rotrou, de réécritures globales, mais des réécritures partielles mêlées à d'autres réécritures ou imitations. C'est probablement à cause de cela que la réécriture de soi chez Rotrou est passée relativement inaperçue. À part l'avis de Morello, nous n'avons trouvé que des remarques de Jacques Morel à propos de certaines réminiscences de *Laure persécutée* dans *Don Lope de Cardone*<sup>240</sup>. La réécriture de soi chez Rotrou est une sorte d'imitation au second degré puisque Rotrou imite ses propres adaptations de sources premières espagnoles, qu'il s'était appropriées en les imitant dans un premier temps.

#### IV. Conclusion

Dans son introduction au *Cosroès*, Christian Delmas commente le travail qu'effectue Rotrou en contaminant les intrigues du *Chosroès* du père Cellot S.J. et de *Don Beltrán de Aragón* de Lope de Vega de la façon suivante :

Rotrou s'avère en tout cela un arrangeur de génie : en s'appuyant jusque dans le détail de l'écriture sur les œuvres d'autrui, il parvient à combiner deux schémas d'intrigue sur un thème voisin pour créer une structure unitaire nouvelle opposant sur le devant de la scène marâtre et beau-fils sans pour autant estomper l'enjeu essentiel du parricide pendant entre Cosroès et Syroès<sup>241</sup>.

Nous estimons que Rotrou a fait preuve du même génie d'arrangeur dans *Venceslas* et d'autres pièces. Le travail de contamination que Rotrou a effectué dans *Venceslas* et *Don Lope de Cardone* s'apparente de près à ce que Louvat dit d'*Antigone*, à savoir que « Rotrou a procédé, en puisant régulièrement dans plusieurs sources, et en ne conservant

---

<sup>239</sup> Selon Marianne Béthery « *Venceslas* a connu longtemps un durable succès tant sur la scène qu'à l'édition ». Rotrou : *Théâtre complet 1*, p. 257.

<sup>240</sup> Par exemple, Morel remarque que Rotrou réutilise dans *Don Lope de Cardone* le procédé qui consiste à répéter sept fois dans une tirade le nom d'une femme aimée. Cf. Rotrou, Jean : *Laure persécutée*, éd. Jacques Morel, Mont-de-Maran : Feijóo, 1991, note 195, pp. 109-110.

<sup>241</sup> Rotrou : *Théâtre complet 4*, p. 409.

que les développements les plus utiles à la progression de l'action, à la peinture des caractères et à l'expression des sentiments »<sup>242</sup>. Le résultat de ce travail de contamination est une sorte de mosaïque qu'on peut représenter à l'aide des tableaux récapitulatifs présentés ci-dessus. Ces schémas montrent une diversité de sources et une régularité de leur emploi comparable à celle que F.-E. Buchetmann avait d'ores et déjà constatée pour l'*Antigone* de Rotrou<sup>243</sup>.

Qu'est-ce qu'il faut conclure de cette pratique de la contamination et de la réécriture de soi par Rotrou ? Il en résulte au moins que l'*inventio* était pour Rotrou une affaire d'importance à laquelle il s'employait avec soin, en se servant de sa mémoire de dramaturge. L'habileté avec laquelle il combinait nombre de sources pour en faire un tout cohérent témoigne du talent et de l'expérience de notre auteur. Autre constat à retenir : lorsque Rotrou se sert de plusieurs sources à la fois, nous en trouvons dans son texte dramatique des traces textuelles comme des citations (ou des quasi-citations), des noms de personnages et d'autres indices du fait que Rotrou avait sous la main, ou dans sa mémoire d'auteur, le détail des textes qu'il contaminait. Cette pratique révèle aussi une certaine économie de l'écriture, proche de ce que la critique a appelé mécanisation dans le contexte de la *comedia* espagnole, économie qui pourrait être conditionnée par les circonstances extérieures obligeant de produire à la hâte. Mais nous en sommes à ce propos réduit aux conjectures.

Ajoutons, pour finir, que les procédés que nous venons de décrire dévoilent un parallèle entre la dramaturgie espagnole et une des « recettes » de composition de Rotrou : chez celui-ci, la contamination devient un mécanisme de recyclage permettant de composer de nouvelles pièces à partir d'un certain nombre de situations, parfois des situations qu'il a déjà employées ailleurs. Par le choix de ces situations, Rotrou semble affirmer sa préférence pour certains types de sujets, ce qui – en concomitance – le conduit à forger son écriture personnelle. Cependant, il est concevable aussi qu'il ait simplement réagi à la demande du public.

---

<sup>242</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 2, p. 176.

<sup>243</sup> Cf. Buchetmann, F.-Edmund : op.cit.



## CHAPITRE II.

### L'UNITE D'ACTION

L'unité d'action était une des contraintes qui se posaient à l'adaptateur français de la *comedia* espagnole au dix-septième siècle. Énoncée par Aristote, elle était communément acceptée par les théoriciens français. Quant à la *comedia* espagnole, Lope de Vega affirme dans son *Arte nuevo* qu'il y faut respecter l'unité d'action. Cependant, la pratique de la *comedia* montre que l'unité d'action n'est pas toujours respectée dans le sens où on l'entendait en France à l'époque de Louis XIII.

Le présent chapitre se divise en deux parties, chacune traitant d'une particularité du théâtre espagnol qu'on peut caractériser de déviante par rapport à la « règle » de l'unité d'action. Chaque fois, nous étudierons les solutions que trouve Rotrou dans sa tentative de garder autant que possible l'attrait de ses modèles espagnols tout en se conformant, dans la mesure du possible, aux exigences de la naissante doctrine classique.

#### I. L'unité d'action et l'unité de thème

Au cours de cette première partie, nous verrons que dans certaines *comedias*, l'unité d'action n'est pas respectée et fait place à une sorte d'unité de thème, ce thème pouvant réunir plusieurs actions. Celui qui voulait adapter une telle pièce à l'exigence de l'unité d'action devait opérer des changements dans la matière qu'il trouvait. Avant de passer à l'étude des adaptations de Rotrou, nous proposons un bref rappel de la théorie néo-classique concernant l'unité d'action.

##### 1. Les origines du concept d'unité d'action

L'unité d'action est une des principales exigences de la *Poétique* d'Aristote par rapport au sujet de la tragédie<sup>244</sup>. Au chapitre VII, Aristote pose que « la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine

---

<sup>244</sup> Elle est définie aux chapitres VII et VIII de la *Poétique*.

étendue », puis il ajoute que « un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin »<sup>245</sup>. La définition du sujet de la tragédie comme une « action menée jusqu'à son terme » donnera lieu, chez l'abbé d'Aubignac, à l'exigence que le dénouement informe le spectateur du sort de tous les protagonistes. En postulant que l'action de la tragédie a « un commencement, un milieu et une fin », Aristote dit implicitement qu'il y a une exposition et un dénouement. Mais la définition de l'unité d'action n'est pas encore complète. En fait, le fond de la définition de l'unité se résume en la revendication que toutes les parties de l'action soient nécessaires au tout :

Aussi, de même que, dans les autres arts de représentation, l'unité de la représentation provient de l'unité de l'objet, de même l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout<sup>246</sup>.

Aristote met donc l'accent sur ce que chaque partie d'une action « une et qui forme un tout » doit être indispensable pour l'ensemble de l'histoire. C'est-à-dire qu'on ne peut pas les supprimer, ni même les déplacer sans que le tout s'écroule. Aristote semble penser surtout à l'agencement « linéaire » des parties de l'action. Chaque partie doit être motivée par les précédentes, de façon à créer une chaîne d'événements qui se suivent selon le principe de cause à effet. C'est ce qu'il précise au chapitre suivant de sa *Poétique* quand il dit :

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. [...] Parmi les histoires et les actions simples, les pires sont les histoires ou les actions « à épisodes » ; j'appelle « histoire à épisodes » celle où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité<sup>247</sup>.

En jugeant mauvaises les « histoires à épisodes », Aristote met en garde contre les enchaînements d'actions sans relation de cause à effet. La définition d'Aristote sera reprise par Heinsius dans *De tragædiæ constitutione* (1611, <sup>2</sup>1643). L'érudit de Leyde insiste sur la cohérence de l'action unifiée, à laquelle rien ne peut être soustrait sans l'altérer de façon significative :

En effet, ce n'est pas à partir de n'importe quelles actions prises séparément que l'on peut obtenir une action unique ; elle ne devient telle que si elle est constituée d'actions

---

<sup>245</sup> Aristote : *La Poétique*, 55b, 23-25, trad. Dupont-Roc / Lallot, p. 59.

<sup>246</sup> Ibidem, p. 63

<sup>247</sup> Ibidem, pp. 65 et 67.

cohérentes entre elles au point que si l'on en pose quelqu'une, l'autre suive soit nécessairement, soit vraisemblablement. [...] En effet, j'ai dit qu'une action devait former un tout, et être achevée. Or, comme un tout est composé de parties, et qu'un tout ne saurait exister sans toutes ses parties, de même, afin qu'une chose soit achevée, il ne faut pas seulement qu'elle ait toutes ses parties, mais que celles-ci soient vraiment des parties du tout. On peut dire qu'une chose est une véritable partie d'un tout lorsque son absence modifie celui-ci, ou fait qu'il cesse d'être un tout<sup>248</sup>.

Dans leur définition de l'unité d'action, Aristote et Heinsius ne mentionnent pas la question du rapport de l'intrigue secondaire (ou de l'épisode, comme diront les théoriciens du dix-septième siècle) avec l'intrigue principale. Certes, il est question, chez Heinsius, d'« actions cohérentes entre elles », mais cette cohérence semble s'appliquer à l'enchaînement « linéaire » des événements qui forment l'action. Lorsqu'une pièce contient une intrigue secondaire, il y a deux chaînes d'action agencées de façon « parallèle ». C'est-à-dire que l'action complète se compose de deux fils d'intrigue se développant en même temps, et non pas l'un après l'autre.

Si dans l'enchaînement linéaire des événements, l'unité d'action est garantie par la relation de cause à effet, la question se pose de savoir comment une action principale et une action secondaire doivent être liées pour former un tout conforme à l'unité d'action. Cette question a occupé les esprits au cours de la *Querelle du Cid*, à propos de l'intrigue secondaire impliquant l'infante Doña Urrique. Implicitement, la question se résout facilement : toute intrigue secondaire qui n'est pas en contradiction avec l'unité d'action doit être indispensable à l'ensemble. Mais comme Aristote n'en parle pas explicitement, il est intéressant de voir comment ses successeurs en théorie ont traité la question.

## 2. Le débat théorique en France

L'unité d'action est communément acceptée par les théoriciens en France. Les explications de l'abbé d'Aubignac sont particulièrement détaillées. Outre le chapitre intitulé « De l'unité d'Action », il y en a d'autres qui traitent en particulier de la « continuité de l'Action », du dénouement et d'autres questions ayant rapport à l'unité d'action. Nous avons déjà remarqué que la revendication que chaque élément de l'action soit nécessaire pour au, peut s'appliquer à l'enchaînement linéaire des événements aussi

---

<sup>248</sup> Heinsius, Daniel : *De tragœdiæ constitutione*, éd. Duprat, pp. 151 et 153. Voici l'original en latin : « Non enim omnibus ex separatis actionibus, una fit actio : cum ex iis tantum fiat, quæ sic inter se cohærent, ut ex iis aliquam si ponas, altera aut necessario aut vero similiter sequatur. [...] Quippe et totam debere esse actionem diximus, et absolutam. Totum autem ut ex partibus constat, neque sine omnibus partibus est totum, ita ut sit absolutum, non modo omnes requiruntur partes, sed et tales quæ sunt veræ. Totius autem pars est vera, quam si tollas, aut movetur totum, aut non amplius est totum ». Ibidem, pp. 150 et 152.

bien qu'à la combinaison d'actions parallèles. L'abbé d'Aubignac semble ne penser qu'à la première possibilité lorsqu'il écrit dans le chapitre de l'Unité d'Action :

C'est un précepte d'Aristote, et certes bien raisonnable, qu'un Poème Dramatique ne peut comprendre qu'une seule action ; et c'est bien à propos qu'il condamne ceux qui renferment dans un seul Poème toute une grande histoire, ou la vie d'un Héros. Car bien qu'il n'y ait qu'un principal Personnage sur lequel tombent tous les bons et mauvais événements, il y a néanmoins plusieurs Actions<sup>249</sup>.

Mais par la suite, d'Aubignac relativise l'exigence d' « une seule action » en précisant qu' « il est impossible que deux Actions (j'entends principales) soient représentées raisonnablement par une seule Pièce de Théâtre »<sup>250</sup>. Il admet donc, implicitement, que deux ou plusieurs actions, qui ne soient pas principales, se déroulent en même temps. Et partant, on peut conclure que l'action principale peut être accompagnée d'actions accessoires. Cela semble être un pas vers la relation entre action principale et action secondaire.

Plus avant dans le même chapitre, d'Aubignac expose de quelle façon on peut ajouter à l'action principale de la pièce des actions « dépendantes ». En se servant d'une comparaison avec la peinture, il dit que « le Peintre qui ne veut représenter qu'une action dans un tableau, ne laisse d'y en mêler beaucoup d'autres qui en dépendent, ou pour mieux dire, qui toutes ensemble forment son accomplissement et sa totalité »<sup>251</sup>. Selon cette comparaison, les actions secondaires doivent dépendre de la principale. Cependant, d'Aubignac donne, dans la suite de la *Pratique du théâtre* des précisions sur la relation des intrigues secondaires avec l'intrigue principale. Dans le chapitre « Des Histoires à deux fils, dont l'une est nommée Épisode par les Modernes »<sup>252</sup>, il écrit :

Les Modernes entendent maintenant par *Épisode*, une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du Poème Dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent *Une histoire à deux fils*<sup>253</sup> ;

Pour que ces « secondes histoires » soient admissibles dans un poème dramatique, l'abbé revendique qu'elles soient « tellement incorporées au principal Sujet, qu'on ne les puisse séparer sans détruire tout l'Ouvrage »<sup>254</sup>. Par là, d'Aubignac est très proche de la définition aristotélicienne de l'unité d'action. Il rappelle l'exemple du *Cid*, avec une

---

<sup>249</sup> D'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, p. 133.

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 149.

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Ibidem, p. 150.

intrigue secondaire jugée inutile, et explique que l'épisode doit être étroitement lié au sujet principal de la pièce :

il faut que la personne agissante dans l'Épisode, non seulement soit intéressée au succès des affaires du Théâtre, mais encore que les aventures du Héros, ou de l'Héroïne lui soient tellement attachées que l'on ait raison d'appréhender quelque mal, ou d'espérer quelque bien pour tout le Théâtre ; et pour les intérêts de cette personne étrangère, qui pour lors n'est plus inutilement étrangère<sup>255</sup>.

Autrement dit, l'épisode, ou « l'intrigue secondaire » comme nous préférons dire, doit dépendre de l'intrigue principale, et l'intrigue principale d'elle. Nous ne donnons donc que partiellement raison à Jacques Schérer lorsqu'il parle d'une « mystérieuse « subordination » » de l'intrigue secondaire à l'intrigue principale<sup>256</sup>. Certes, d'Aubignac affirme que l'intrigue secondaire doit être subordonnée à l'intrigue principale, c'est-à-dire dépendre d'elle, mais inversement, l'auteur de *La Pratique* veut que l'intrigue principale dépende de la secondaire. Si d'Aubignac combine les deux, c'est probablement parce que la position des théoriciens au sujet de l'unité d'action n'était pas totalement claire à l'époque dite « pré-classique ». C'est du moins ce qu'affirme Schérer, qui parle du « vague qui entoure dans tous les esprits la notion d' « unité d'action » »<sup>257</sup>, mais l'opinion de d'Aubignac nous paraît tout à fait pertinente puisqu'il est difficilement concevable qu'une intrigue principale dépende d'une intrigue secondaire sans que celle-ci ne soit affectée par la première.

### 3. L'exemple du *Cid*

Si pendant les années 1630, le principe de l'unité n'est pas tout-à fait clairement formulé en théorie, il paraît pourtant clair pour les contemporains de Corneille lorsqu'il s'agit de critiquer son *Cid*. Recourons donc à l'exemple de la *Querelle du Cid* pour illustrer quelle était la position des classiques modernes. Les adversaires de Corneille lui reprochaient d'avoir mis sur scène une action secondaire inutile. Comme raison de leur critique, ils avançaient que les amours de l'infante n'avaient pas d'importance pour l'intrigue principale et que Corneille n'avait introduit cette trame secondaire que pour donner un rôle à une actrice<sup>258</sup>. C'est-à-dire que selon les critiqueurs du *Cid*, l'intrigue secondaire doit être conçue de façon à ce qu'elle soit nécessaire à l'action principale.

---

<sup>255</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>256</sup> Schérer : *La dramaturgie classique en France*, p. 101.

<sup>257</sup> Ibidem.

<sup>258</sup> L'actrice en question était Mlle Beauchâteau. Corneille se défendit de ce reproche en avançant qu'Aristote disait dans la Poétique que les bons poètes font des épisodes détachés « en faveur des

S'il est donc vrai que l'infante et l'intrigue secondaire dont elle est la protagoniste pèchent « par le peu qu'elles contribuent à la principale aventure »<sup>259</sup>, la question se pose de savoir ce qui a pu suggérer à Corneille l'introduction de ce personnage dans sa pièce. Pour y répondre, il nous paraît indispensable de tenir compte de la nature du modèle dont Corneille s'est servi dans son adaptation<sup>260</sup>. On sait que Corneille a tiré la matière du *Cid* de *Las mocedades del Cid* (« La jeunesse du Cid ») de Guillén de Castro. Mais dans le contexte espagnol, cette pièce n'est que le premier volet d'un diptyque, dont le deuxième porte le titre de *Las hazañas del Cid* (« Les prouesses du Cid »)<sup>261</sup>. Pour comprendre le rôle de l'infante du *Cid*, il faut tenir compte de sa fonction dans le diptyque de Guillén de Castro.

Le rôle de l'infante dans *Las mocedades* est plus important que dans la tragi-comédie de Corneille. Il y a également un personnage du nom de Sancho dans *Las mocedades*, mais son rôle a été transformé par Corneille. Dans les deux pièces de Guillén de Castro, Sancho est l'infant de Castille. D'un naturel irascible, il est désobéissant envers son père le roi, et hostile à sa sœur, l'infante Urraca. Héritier légitime du trône de son père, il se révolte lorsque celui-ci lui annonce le partage du royaume dont il veut être le seul héritier. Dans une des dernières scènes de *Las mocedades*, Sancho jure qu'il réunira par les armes le royaume d'Espagne que son père veut partager entre lui et ses frères et sœurs. Dans *Las hazañas del Cid*, Sancho passe à l'acte et assiège la ville de Zamora, dont l'infante Urraca est la régente. *Las mocedades* préparent donc les événements de *Las hazañas*, et l'ensemble des deux pièces du diptyque forme une sorte de panorama d'une étape de l'histoire d'Espagne. Les rôles de Sancho et d'Urraca dans *Las mocedades* s'expliquent donc par *Las hazañas*. S'ils ne sont pas indispensables pour la première des deux pièces, ils le sont pour le diptyque entier.

---

comédies, pour leur donner de l'emploi. L'Infante du *Cid* est de ce nombre, et on la pourra condamner ou lui faire grâce par ce texte d'Aristote, suivant le rang qu'on voudra me donner parmi nos modernes ». Corneille, Pierre : « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », in : *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Louis Forestier, Paris : SEDES, 1982, p. 71. Le passage de la *Poétique* auquel il se réfère est le suivant : « Les mauvais poètes composent ce genre d'œuvres parce qu'ils sont ce qu'ils sont, les bons, à cause des acteurs ». Aristote : *La Poétique*, IX, 51 b, 35-37, éd. Dupont-Roc/Lallot, p. 67. Alexandre Cioranescu voit dans l'intrigue secondaire du *Cid* une tentative d'appliquer le système baroque, inspiré également de la *comedia*, avec un schéma de deux couples amoureux qui se séparent, se refont de façon différente « qui est la bonne ». Cioranescu : *Le masque et le visage*, p. 365.

<sup>259</sup> Nous citons *Les Sentiments de l'Académie française*, in : Chapelain : *Opuscules critiques*, p. 189. Selon le jugement de l'Académie et de Chapelain, le principal auteur des *Sentiments*, le rôle de l'infante est condamnable, alors que celui de don Sanche, battu en duel par Rodrigue, ne l'est pas.

<sup>260</sup> Certes, le besoin d'un rôle pour faire jouer l'actrice Beauchâteau peut expliquer le fait qu'il y ait un deuxième rôle féminin dans le *Cid*, mais ce fait ne nous semble pas suffisant pour expliquer la façon dont Corneille a agencé ce rôle. C'est pourquoi nous cherchons les origines du rôle de l'infante ailleurs.

<sup>261</sup> Parlant du rapport de *Las mocedades* et de *Las hazañas*, Luciano García Lorenzo emploie le terme de « prelude » pour la première. Castro y Bellvís, Guillén de : *Las mocedades del Cid*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid : Cátedra, 1990, p. 48.

Dans ces conditions, il ne peut évidemment pas être question d'unité d'action dans *Las mocedades*, ni dans l'ensemble du diptyque. Chaque partie ne forme pas une action complète puisque la trame Don Sancho – Doña Urraca ne fait que commencer dans *Las mocedades* et qu'elle se développe ensuite dans *Las hazañas*, deux parties d'une trame qui ne font un tout que lorsqu'on combine les deux pièces. D'autre part, l'action des deux pièces ne saurait former une unité parce que l'intrigue principale de *Las mocedades*, la jeunesse du Cid jusqu'à son mariage avec Jimena, n'a pas de liaison nécessaire avec l'intrigue principale de *Las hazañas*, la lutte entre l'infant Sancho et l'infante Urraca. Mais qu'est-ce qui unit alors les deux pièces si ce n'est l'unité d'action ? À en juger d'après le titre des deux pièces, c'est la vie du Cid qui unit les deux pièces et les actions qu'elles contiennent. Ou peut-être faudrait-il dire la vie politique de l'Espagne pendant la vie du Cid ? On peut considérer ce dénominateur commun comme un thème auquel les diverses actions sont soumises. En tout cas, il apparaît que nous avons mis le doigt sur une particularité de certaines œuvres du théâtre espagnol. Pour l'étude des transformations de ce théâtre en France, il importe de s'arrêter sur cette particularité étrangère aux exigences des « classiques modernes » en France.

#### 4. L'unité d'action et l'unité de thème dans la *comedia*

Dans le cas du diptyque *Las mocedades / Las hazañas del Cid*, le fait qu'un sujet historique puisse réunir deux pièces de théâtre s'explique par le genre particulier de la *comedia histórica* dont parle Bances Candamo dans son *Theatro de los theatros*. Dans la division qu'établit le critique espagnol, les *comedias historiales* (dramas historiques) s'opposent aux *comedias amatorias* (dramas d'amour) par la nature de leur sujet, historique pour les premières, d'invention libre pour les dernières<sup>262</sup>. Dans l'œuvre de Guillén de Castro les sujets concernant l'histoire d'Espagne sont relativement fréquents<sup>263</sup>. Les qualités littéraires de pièces comme *Las mocedades del Cid*, que Liliane Picciola range dans le genre du « drame historique »<sup>264</sup>, peuvent donc s'expliquer par la compétence de l'auteur dans le genre de la *comedia* historique.

Dans son *Arte nuevo*, Lope de Vega remarque qu'en général, le poète doit essayer de réduire le plus possible le temps de l'action, à moins qu'il n'écrive un drame historique, car ce genre se prête moins à l'observation de l'unité de temps que tous les autres. Certes,

---

<sup>262</sup> Nous avons parlé de cette catégorisation dans l'introduction de cette étude (au paragraphe « Les genres dramatiques en Espagne »).

<sup>263</sup> Ainsi, Faliu-Lacourt remarque que « les sources historiques et historico-légendaires sont, de loin, les plus fécondes dans le théâtre de Castro ». Faliu-Lacourt, Christiane : *Guillén de Castro*, thèse (Université de Toulouse), 1984, p. 53.

<sup>264</sup> Picciola : *Corneille et la dramaturgie espagnole*, p. 157.

on peut concentrer une action qui se passe devant la coulisse d'une journée importante de l'histoire d'un pays, mais lorsqu'il s'agit de représenter une étape de l'histoire, il est beaucoup plus difficile de rester dans les limites d'une seule journée. Ainsi, le drame historique semble pouvoir bénéficier d'une licence particulière quant à l'étendue de l'action. Mais cette licence, concernait-elle aussi l'unité d'action ? Pour savoir ce qu'il en est, examinons ce que Lope de Vega écrit à propos de l'unité d'action dans son *Arte nuevo* :

Qu'on prenne garde à ce que ce sujet  
ne contienne qu'une action et que la fable  
ne soit d'aucune manière épisodique,  
c'est-à-dire entrecoupée d'autres choses  
qui s'éloignent du premier projet,  
ni qu'on puisse lui enlever quelque partie  
sans que le tout ne s'écroule<sup>265</sup>.

Ce sont surtout les deux derniers vers qui font penser à la *Poétique* d'Aristote. Lope semble donc être d'accord avec ce principe aristotélicien, et a même l'air de le défendre. Comme après lui Corneille et d'Aubignac, il met en garde contre les fables épisodiques, c'est-à-dire sans lien de nécessité ou de vraisemblance entre les différentes actions qui constituent le tout. Ces sept vers sont les seuls que Lope consacre à l'unité d'action dans son traité. Il ne donne aucune considération au sujet des intrigues secondaires et de leur rapport avec l'intrigue principale, si bien qu'il faut avoir recours à ses pièces pour juger de son attitude dans la pratique.

Même si dans un grand nombre de *comedias* « lopesques » l'unité d'action est respectée, elle est loin d'être toujours observée. On trouve dans mainte *comedia* des digressions montrant des scènes de folklore villageois, les coutumes espagnoles, ou bien vantant la beauté des villes. Ainsi, Liliane Picciola remarque que l'un « des plus grands charmes » de la comédie *La villana de Getafe* consiste en « l'évocation de l'ambiance d'un village »<sup>266</sup>. Lorsqu'une telle comédie sera exploitée en France, l'adaptateur devra décider s'il garde ces éléments en les conformant à la situation française, ou s'il les supprime.

---

<sup>265</sup> Voici l'original espagnol que nous traduisons: « Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas, / que del primero intento se desvíen, / ni que de ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derriba el todo ». *Arte nuevo* vv. 181-187.

<sup>266</sup> Elle ajoute à cela des détails de cette mise en scène champêtre : « il était sans doute agréable au public de voir Inés et Pascuala installant devant leur porte leur nécessaire à broder pour travailler dehors, assises, en regardant de temps à autre ce qui se passait dans ce bourg animé par les passages. Le public espagnol se montrait également friand de la musique, des chants, et des danses populaires [...] », in : Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 214.



L'exemple de *Las mocedades / Las hazañas del Cid* nous a déjà montré qu'en Espagne au « siècle d'or », une autre unité peut se substituer à celle d'action. Les titres de certaines pièces sont un premier indice du fait qu'un thème pouvait former l'unité d'une pièce, voire d'un diptyque. En fait, beaucoup de titres dans le théâtre espagnol ont la valeur d'une maxime générale comme *Mirad a quien alabáis* (« Prenez garde à qui vous louez ») et *No hay ser padre siendo rey* (« On ne peut être père et roi »)<sup>267</sup>. D'autres titres sous-entendent une certaine valeur d'exemple comme *La ocasión perdida* (« L'occasion perdue »), *El poder vencido y amor premiado* (« Le pouvoir vaincu et l'amour récompensé »), *El ejemplo mayor de la desdicha* (« Le plus grand exemple de l'infortune »).

Antonio Mira de Amescua, l'auteur de cette dernière pièce a composé deux diptyques contenant la formule *La próspera / adversa fortuna* (« La bonne / mauvaise fortune ») suivie du nom du héros. Le diptyque intitulé *La próspera / La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera* montre l'ascension du favori Don Bernardo et sa chute à la cour du roi<sup>268</sup>. Rotrou a choisi la première pièce du diptyque, *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* comme modèle pour son *Don Bernard de Cabrière*. En n'imitant que la moitié d'un diptyque, a-t-il abandonné la moitié du sujet ? Et qu'a-t-il fait du dénouement d'une pièce qui n'était dans l'original espagnol qu'un dénouement provisoire ? Voilà quelques questions qui se posent eu égard aux analyses qui vont suivre.

Même en une seule pièce de théâtre espagnole, un thème pouvait renfermer plusieurs actions. Christophe Couderc reconnaît ainsi, dans certaines tragi-comédies, une « unité d'action dans le thème »<sup>269</sup>. Dans le registre tragique, le meilleur exemple en est *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Dans ce qui suit, nous porterons notre attention sur les choix de Rotrou en la matière.

---

<sup>267</sup> Gerda Schüler remarque à ce propos que les titres de *Mirad a quien alabáis* et *El poder vencido y amor premiado* ont une valeur d'exemple qui est « prouvée » au dénouement. Par ailleurs, une remarque de Schüler nous confirme l'importance du thème dans le théâtre espagnol. Rotrou aurait choisi de contaminer les deux pièces modèles de l'*Heureuse constance* à cause du thème central qu'elles ont en commun, à savoir une personne royale qui veut à tout prix imposer sa volonté à son entourage. Cf. Schüler : op. cit., p. 69.

<sup>268</sup> Le deuxième diptyque comprend les pièces *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna* et *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*.

Liliane Picciola remarque que bien des pièces qu'on peut caractériser comme *comedias de privados*, ayant comme thème la « vanité et la fragilité des grandeurs de ce monde » (exemplifiées par le sort des favoris d'un roi) prennent la forme de diptyques : « La plupart du temps, les sujets de *privanza* s'étendent sur un ensemble de deux *comedias*, la première retraçant l'ascension du héros dans l'entourage du roi – souvent au détriment du favori précédent et grâce à des manœuvres plus ou moins criminelles –, la seconde évoquant la disgrâce et souvent la mort ». Picciola : *Corneille et la dramaturgie espagnole*, pp. 158 et 159.

<sup>269</sup> Couderc, Christophe : *Le système des personnages*, p. 57.

## 5. L'unité d'action et l'unité de thème de la *comedia* chez Rotrou

*Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, source du *Véritable Saint Genest* de Rotrou, offre un exemple frappant d'un thème unifié rassemblant plusieurs actions. En fait, chacune des trois *jornadas* représente une action différente. La première montre (en grandes lignes) l'arrivée de Diocleciano au pouvoir. Au simple soldat romain qu'est Diocleciano au début de l'action, la vendeuse de pain Camila prédit qu'il sera un jour empereur. Exalté, il promet à Maximiano de partager avec lui le pouvoir et à Camila de l'épouser. À la fin de l'acte, il est effectivement proclamé empereur par les soldats qui étaient ses égaux. Par la réalisation de la prophétie de Camila, une feinte (dans le sens de fiction) devient vérité. Rotrou retiendra d'ailleurs cette première transformation d'une feinte en vérité, par le procédé du songe de Valérie. Dans le songe, elle épouse un berger, ce qui l'effraie d'abord. Mais en apprenant que Maximin, qui après avoir étouffé des rébellions « commande à Rome »,<sup>270</sup> est fils d'un berger, elle se rassure, et le songe devient vérité.

La deuxième journée commence par les festivités du mariage de Diocleciano avec Camila. La troupe de l'acteur Ginés donne une représentation au cours de laquelle l'actrice Marcela s'enfuit avec l'acteur qui a le rôle de son amant, mais qui est également son amant « en réalité ». Ainsi, une deuxième fois, fiction et vérité s'entremêlent. La troisième *jornada*, point culminant de la *comedia*, comporte une deuxième représentation intérieure. Cette fois-ci, Ginés feint d'être un chrétien qui reçoit le baptême. Cette feinte se transforme également en vérité : pendant le baptême fictif, Ginés se convertit « véritablement » au christianisme, ce qui choque profondément son auditoire. On le conjure de renier sa foi, mais il refuse. L'empereur Diocleciano le fait empaler et il meurt en martyr chrétien<sup>271</sup>.

Trois fois, fiction et réalité se confondent au cours de la pièce. Une prophétie devient vérité, la vie réelle des acteurs se mêle au jeu d'une comédie, puis la vérité divine fait irruption dans une deuxième représentation théâtrale. Le thème de la « feinte qui devient vérité » (*Lo fingido verdadero*) réunit donc trois intrigues dans une structure assez complexe. L'accession de Diocleciano au trône avec les festivités autour de son mariage est l'intrigue principale de la pièce. La vie de l'acteur Ginés, s'achevant avec son martyre, est l'intrigue secondaire qui s'unit à l'intrigue principale au dénouement. En faisant scandale sur la scène, Ginés change le cours de l'intrigue principale dont Diocleciano est le protagoniste. Cependant, l'intrigue amoureuse de la première pièce

---

<sup>270</sup> Rotrou : *Le véritable saint Genest*, I, 3, v. 194, in : Rotrou : *Théâtre complet 4*, p. 263.

<sup>271</sup> Le résumé des trois actes de *Lo fingido verdadero* s'inspire du résumé dans l'appendice de Rotrou : op.cit., pp. 356-360.

intérieure, la *comedia de amor y celos*, fait partie de « l'intrigue secondaire se rapportant à Ginés » et n'a pas d'influence sur l'intrigue principale<sup>272</sup>. Elle n'y est reliée que par le thème commun de la vérité / feinte. Du point de vue des théoriciens français, cette sous-intrigue devait donc paraître superficielle et contraire à l'unité d'action.

Cette constatation peut paraître étrange, compte tenu du fait que la composition de *Lo fingido verdadero* date d'environ 1608<sup>273</sup>. Cette date est très proche de celle de la publication de l'*Arte nuevo* dans lequel, nous l'avons indiqué plus haut, Lope de Vega se déclare d'accord avec le principe d'unité d'action. Et on peut en effet constater un certain effort pour lier les actions des trois actes. Elvezio Canonica remarque que dans les premier et deuxième actes, on trouve des éléments qui annoncent ce qui advient à l'acte suivant. Ainsi, au premier acte, le personnage de Ginés est déjà présenté lorsque Carino, le fils aîné de l'empereur Aurelio, se rend chez lui la nuit et lui demande de jouer une *comedia*. C'est ce qu'il fera au deuxième acte. Après la représentation du deuxième acte, l'empereur Diocleciano lui demande une deuxième pièce pour le lendemain et le lien entre les deux pièces intérieures est établi. Canonica résume en déclarant que Lope de Vega établit consciemment un lien matériel entre les trois actes et que l'unité de la *comedia* est ainsi renforcée, ce qui témoigne, de l'avis du critique italien, de la conscience dramatique de Lope<sup>274</sup>. Cependant, comme nous l'avons montré à propos de l'épisode amoureux dans *Lo fingido verdadero*, il ne saurait être question d'une véritable unité d'action, et il est significatif que Canonica parle de « l'unité de la *comedia* » et non pas de l'unité d'*action* de la *comedia*.

Pour l'adaptateur français, la multiplicité des actions de *Lo fingido verdadero* entraînait un autre problème, à savoir celui du genre de la pièce. Les trois actes de *Lo fingido verdadero* s'apparentent à trois sous-genres différents de la *comedia* espagnole. La première journée correspond au genre de la *comedia histórica*, genre auquel Lope de Vega se réfère dans l'*Arte nuevo* en ces termes : « quand le poète écrira un drame historique / dans lequel plusieurs années doivent passer »<sup>275</sup>. La seconde journée avec la

---

<sup>272</sup> Bonfils, François : « L'émergence de genres dramatiques nationaux. Une autre signification du théâtre dans le théâtre chez Lope de Vega et Rotrou », in : Francine Wild (éd.) : *Genre et société*, Université de Nancy 2, 2000, pp. 127-148 (p. 136).

Pour l'analyse de la structure de *Lo fingido verdadero*, nous nous inspirons de l'article de Bonfils.

<sup>273</sup> Cf. Canonica, Elvezio : « El teatro dentro del teatro : Desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega », in : Isabel Ibañez (éd.) : *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro*, Pamplona : EUNSA, 2005, pp. 131-148 (p. 135).

<sup>274</sup> « Se trata por lo tanto de un mecanismo narrativo asimilable a una prolepsis, que materializa el vínculo entre las dos primeras jornadas, y entre éstas y la tercera, puesto que tras la representación de esta comedia amorosa, y debido a su éxito, el emperador le encomendará a Ginés otra obra. La unidad de la comedia queda de esta manera reforzada, a la vez que muestra la aguda conciencia dramática lopesca ». Ibidem, p. 136.

<sup>275</sup> « [...] cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años ». *Arte nuevo*, vv. 194-195.

première pièce intercalée possède plusieurs traits caractéristiques de la *comedia de enredo* (*comedia* d'intrigue), alors que la troisième, avec le martyre de Ginés, a beaucoup en commun avec la *comedia de santos*<sup>276</sup>. Ainsi, la pièce de Lope ne péchait pas seulement, du point de vue de la théorie en vigueur en France, contre l'unité d'action. Elle formait également un « étrange monstre »<sup>277</sup> du fait du mélange des genres. Rotrou se trouvait donc devant la nécessité de faire des choix dans la matière de *Lo fingido verdadero* s'il voulait rester fidèle au principe de l'unité d'action et à celui de la distinction des genres. Il a opté pour une solution lui permettant de respecter parfaitement l'unité d'action, en même temps d'ailleurs que celle de lieu et de temps.

Notre dramaturge n'a en fait retenu que l'action de la troisième *jornada* et quelques éléments de la deuxième (l'entretien entre l'acteur et l'empereur sur le théâtre), toute l'histoire de l'ascension au pouvoir de Dioclétien étant exclue de la pièce. Rotrou a exclu également le premier spectacle enchâssé dans la deuxième *jornada*, qui n'était pas suffisamment lié à l'intrigue principale. En revanche, il a remplacé la matière de la deuxième pièce enchâssée dans la troisième *jornada*, assez schématique et sommaire d'ailleurs dans la pièce de Lope, par une pièce jésuite du père Cellot S.J. représentant le martyre d'Adrian. En faisant ce choix, il a clairement opté pour le registre tragique (et le genre de la tragédie de dévotion<sup>278</sup>). En organisant toute la pièce autour d'une seule représentation de théâtre, les unités de lieu et de temps sont automatiquement respectées, le lieu de l'action n'étant pas plus étendu que le palais de Dioclétien avec une salle de théâtre à l'intérieur, et une prison (c'est dire que nous avons affaire à une unité de lieu au sens large du terme, qui permet la représentation de plusieurs lieux dans l'espace réduit d'un palais ou d'une ville). Le temps se limite aux préparations du spectacle et à la représentation de la tragédie d'Adrian, suivie de l'emprisonnement de Genest et de son exécution. Ainsi, le temps de l'action n'excède que peu le temps de la représentation.

Autrement dit, en transformant l'action fort complexe de *Lo fingido verdadero*, Rotrou a accommodé sa pièce à l'unité d'action. L'action principale est constituée par la

---

<sup>276</sup> Cf. Elvezio Canonica: « cada una de la tres jornadas presenta los rasgos peculiares de un género teatral. La primera jornada contiene los ingredientes típicos de las comedias históricas, [...] la segunda presenta muchos rasgos de la comedia de enredo, mientras que en la tercera encontramos los elementos constitutivos de la comedia de santos ». Canonica : op.cit., p. 142.

<sup>277</sup> C'est ainsi que Corneille caractérisait son *Illusion comique* dans la dédicace à Mademoiselle M.F.D.R. Le terme de « monstre » se trouve d'ailleurs également dans l'*Arte nuevo* de Lope de Vega qui constate que le mélange des genres produit un « monstre semblable au Minotaure de Pasiphaé » (v. 176). Nous empruntons la traduction de ce vers ainsi que le rapprochement entre Corneille et Lope à Liliane Picciola : *Corneille et la dramaturgie espagnole*, pp. 76-77. Cf. ibidem, au sujet du mélange des genres dans la *comedia*, le paragraphe « Les genres dramatiques en Espagne ».

<sup>278</sup> C'est ainsi que Pierre Pasquier catégorise *Le véritable Saint Genest* de Rotrou. Cf. Rotrou : *Théâtre complet* 4, p. 201.

pièce extérieure, c'est-à-dire les festivités autour du mariage de Valérie et Maximin, l'intrigue secondaire par la vie et le jeu de la troupe de Genest. Le spectacle intérieur de la tragédie d'Adrian unit l'action secondaire à l'action principale à la fin de l'acte IV. Par la conversion de Genest, le jeu théâtral de la pièce intérieure fait irruption dans la « réalité » de la pièce extérieure et le martyr joué par Genest devient un martyr dans la réalité de Dioclétien et sa suite. Alors que dans *Lo fingido verdadero* c'est le thème qui fait l'unité de la pièce, le *Véritable Saint Genest* présente une action unifiée. Mais ceci ne veut pas dire que le thème de la « feinte qui devient vérité » soit éliminé chez Rotrou. Au contraire, il est présent tout au long de la pièce, et les derniers vers nous le rappellent :

MAXIMIN emmenant Valérie.  
Ne plaignez point, Madame, un malheur volontaire,  
Puisqu'il a pu franchir, et s'être salutaire ;  
Et qu'il a bien voulu, par son impiété,  
D'une feinte, en mourant, faire une vérité. (*Le véritable Saint Genest*, vv. 1747-1750)<sup>279</sup>

La différence avec *Lo fingido verdadero* est que Rotrou se concentre sur *une* intrigue qui exemplifie le thème de la vérité feinte, alors que Lope de Vega nous met en présence de trois exemples moins étroitement liés. L'unité d'action n'exclut donc pas chez Rotrou la forte présence d'un thème, et nous verrons que cela se vérifie également dans d'autres pièces.

Avec *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, source de *Don Bernard de Cabrière* (1646), nous sommes en présence d'un autre cas intéressant d'unité de thème. Nous avons déjà constaté que cette *comedia* de Mira de Amescua forme un diptyque avec *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*. Les personnages des deux pièces sont les mêmes, et nous les retrouverons dans la pièce de Rotrou. La première des deux *comedias* montre les succès de don Bernardo en tant qu'homme de guerre et favori à la cour du roi don Pedro. À la fin de la pièce, on annonce son mariage avec Violante, la sœur du roi. En même temps que cette « bonne fortune », le spectateur voit les échecs successifs de don Lope auprès de Violante et du roi, malgré ses succès en tant qu'homme de guerre. Dans la deuxième pièce, *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, les rôles de don Bernardo et de don Lope sont inversés. Un malentendu fait tomber don Bernardo en disgrâce auprès du roi, alors que don Lope monte dans la faveur du roi et de Violante. La pièce se termine sur la mort tragique de don Bernardo.

On a beaucoup spéculé sur le rôle de *La adversa fortuna* dans l'adaptation de *La próspera fortuna* par Rotrou<sup>280</sup>. À notre avis, c'est justement l'absence de *La adversa*

---

<sup>279</sup> In : Rotrou : *Théâtre complet* 4, p. 354.

*fortuna* qui caractérise l'adaptation française<sup>281</sup>. Il est également significatif que Rotrou supprime la deuxième scène de *La prospéra fortuna*. On y voit les deux laquais Roberto et Lázaro faire leur entrée sur scène. Ils sont chacun à la recherche d'un nouveau maître. Lázaro se plaint de la mauvaise fortune qu'il a connue jusqu'à présent et il espère améliorer sa condition en choisissant un bon maître. Il choisit don Lope qui, on le verra au cours de la pièce, sera poursuivi par la mauvaise fortune. Au début de *La adversa fortuna*, il y a une scène qui répond directement à cette distribution des laquais. Déçu par son service chez don Lope, Lázaro décide de changer de maître. Désormais, il servira don Bernardo alors que Roberto entre au service de don Lope. Et voilà que la fortune s'inverse : don Bernardo tombe en disgrâce et don Lope devient favori du roi. Contrairement à ce que pensait Lázaro, ce n'était pas son maître qui portait malheur, mais lui-même, le serviteur. Les deux scènes en question indiquent de façon ironique que la fortune est le thème du diptyque, thème explicité dans le titre « La bonne fortune », respectivement « La mauvaise fortune ». Et la scène des deux laquais au début de *La prospéra fortuna* renvoie à *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*.

Rotrou, qui ne voulait composer qu'une pièce, a éliminé la scène en question, ce qui entraîne un changement de signification de la pièce<sup>282</sup>. Chez Mira de Amescua, il y a un personnage qui porte malheur et qui peut changer la fortune de ses maîtres, alors que chez Rotrou, la fortune s'acharne tout simplement contre Don Lope. Dès la première scène de la pièce, le thème de la fortune est introduit par le dialogue de Don Lope et son valet Lazarille. Voici comment Lazarille réagit à l'optimisme de son maître qui s'imagine un meilleur sort à la cour du roi Don Pèdre :

---

<sup>280</sup> D'après Losada Goya, certains critiques (A. de Puibusque, C. Castillo, A. Adam, M. Horn-Monval, A. Cioranescu et M. Gallego Roca) « voient la source de la pièce de Rotrou dans les deux pièces espagnoles » (Losada Goya, José Manuel : *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 315), alors que Lancaster nie l'influence de *La adversa fortuna* (Cf. Lancaster, Henry-Carrington : *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, part II, vol. 2, Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1932, pp. 544-545).

<sup>281</sup> À part une influence possible dans le dénouement de cette dernière ; nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce chapitre, au cours du paragraphe consacré aux dénouements.

<sup>282</sup> À la même époque, la pratique des diptyques était beaucoup moins courante dans le théâtre français. La seule pratique comparable dans la France d'alors consiste en un certain nombre de pièces en deux journées. Les seuls exemples qui nous soient connus datent des années 1628-1631. En 1628, Jean de Schélandre publie la tragi-comédie *Tyr et Sidon* (1628), en deux journées. En 1629 est représentée la tragi-comédie *Argénis et Poliarque ou Théocrine* (première journée), puis, en 1630, *L'Argénis* de Pierre du Ryer (deuxième journée) – ces deux journées forment un véritable diptyque. *La Généreuse Allemande ou le Triomphe d'Amour* de Maréchal est également jouée et publiée en deux journées (jouées toutes les deux en 1630, publiées en 1630 et 1631). *Pandoste* de La Serre (1631) est le seul exemple de cette pratique dans le genre de la tragédie. Cf. Forestier, Georges : « D'une tragédie ronsardienne à une tragi-comédie anti-ronsardienne : les deux versions de *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre », in : Bernard Beugnot et Robert Melançon : *Les voies de l'invention aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Études génétiques*, Université de Montréal, 1993, note en bas de pp. 129-130.

DON LOPE

[...]

De grands effets suivrons [sic] ces nobles mouvements,  
Qui ne me flattent pas d'une faveur commune,  
Et me font deffier l'orgueil de la fortune.

LAZARILLE

Le fatal ascendant qui gouverne vos jours,  
Sera donc bien changé, de ce qu'il fut tousjours ;  
Car depuis qu'à vos pas mon mauvais sort m'attache,  
Le malheur qui vous suit, n'a guiere eu de relasche<sup>283</sup>.

Rotrou reprend donc le thème de la fortune, mais en l'appliquant habilement à une seule pièce, alors que chez Mira de Amescua, le thème réunissait deux pièces. Les exemples du *Véritable Saint Genest* (1645) et de *Don Bernard de Cabrère* (1646) montrent que dans ses œuvres de « maturité », Rotrou s'astreint à unifier les actions de modèles espagnols qui contiennent plusieurs actions réunies par un thème. Dans le cas du *Véritable Saint Genest*, Rotrou élimine une partie de l'intrigue secondaire (le premier spectacle intercalé) et élabore davantage une autre partie (la deuxième pièce intercalée) pour relier toute l'intrigue secondaire à la principale. Dans *Don Bernard de Cabrère*, Rotrou renonce à toute référence à la deuxième pièce du diptyque, rattachée à la première par le thème de la fortune.

Cependant, l'exemple de ces deux cas ne veut pas dire que la *comedia* ne respecte jamais l'unité d'action. Dans bon nombre de pièces de théâtre espagnoles, l'unité d'action est observée, ce qui facilite le travail de l'adaptateur. Christophe Couderc parle d'une « unité [...] de l'action, caractéristique de la comédie d'intrigue », et voit également un glissement de l'unité de thème à l'unité d'action :

Ainsi, dans certains modèles espagnols, comme dans leurs imitations, l'unité ne se fait plus dans le thème, comme c'était le cas pour bon nombre de modèles des tragi-comédies, mais bien dans le sujet, dans le sens où toutes les actions concourent à l'action principale, ou bien où l'action principale, en se dénouant, permet de dénouer les autres conflits, qui concernent les personnages secondaires<sup>284</sup>.

Toutefois, Rotrou ne semble pas choisir ses sources d'après leur degré de conformité avec l'unité d'action. Certes, dans *La villana de Getafe* et *Laura perseguida*, deux modèles de Rotrou au cours des années 1630, l'action peut être considérée comme

---

<sup>283</sup> Rotrou, Jean : *Dom Bernard de Cabrere. Tragi-comédie de Rotrou*, Paris : Antoine de Sommerville, 1647.

<sup>284</sup> Couderc : *Le système des personnages*, p. 54.

unifiée : dans le cas de la première pièce, c'est la reconquête de l'amant volage par Inés qui unifie l'action, dans le cas de la deuxième, c'est la persécution de Laura par le roi jusqu'à ce que le prince obtienne la permission de l'épouser. En revanche, Rotrou suit encore, en 1642, un modèle qui trouve son unité dans le thème plutôt que dans l'action : *El ejemplo mayor de la desdicha, o capitán Belisario* de Mira de Amescua, source de *Bélisaire* (1642), montre comment Belisario est soumis à différentes épreuves, le tout n'étant unifié que par les machinations de l'impératrice jalouse<sup>285</sup>.

Cette apparente prédilection pour des pièces « à thème » cadre d'ailleurs avec une remarque de Jacques Morel concernant le rôle du thème dans les tragi-comédies de Rotrou. Après avoir analysé les intrigues de *La belle Alphrède* et de *Don Bernard de Cabrère*, Morel remarque qu'en général, il y a dans les tragi-comédies de Rotrou deux actions, une intrigue amoureuse, le *sujet*, qui est l'action principale de la pièce, et des épisodes, le *thème*, qui « est toujours l'affrontement des projets humains et des caprices de la fortune »<sup>286</sup>. Ensuite, le critique observe que, tandis que dans les tragédies de l'époque, les actions secondaires sont soumises à une action principale, Rotrou soumet souvent l'action principale de ses tragi-comédies aux épisodes particuliers. Ainsi, le sujet de *Don Bernard de Cabrère*, la quête amoureuse de cinq personnages (Don Lope, Don Bernard, Don Père, Violante et Léonor), est soumis au thème de la fortune qui s'oppose aux projets de Don Lope et qui est toujours propice à Don Bernardo. Dans *Bélisaire*, le sujet, c'est-à-dire la quête amoureuse de Bélisaire et Antonia et l'accession de Bélisaire au pouvoir, sont soumises au thème de la jalousie féminine qui le poursuit et qui lui est fatale à la fin tragique de la pièce.

Résumons que Rotrou s'astreint à unifier l'action de ses adaptations là où ses modèles espagnols réunissent sous un thème plusieurs actions non liées entre elles. Ce faisant, il se conforme à l'une des exigences principales de la dramaturgie classique en France. Mais en même temps, il semble avoir une prédilection pour des matières à thème. C'est dire que, outre le fait qu'elles comportent des intrigues plaisantes, ses pièces de théâtre gardent souvent un caractère exemplaire. C'est un trait qu'elles partagent avec des *comedias* de Lope de Vega ou Mira de Amescua, comme *El ejemplo mayor de la desdicha* (« Le plus grand exemple de l'infortune »), *La próspera (adversa) fortuna de Don Bernardo de Cabrera* (« La bonne (mauvaise) fortune de Don Bernard de Cabrère »), ou *Lo fingido verdadero*, modèle du *Véritable Saint Genest* dans lequel Rotrou met en scène un héros exemplaire. Genest meurt en héros chrétien parce que c'est

---

<sup>285</sup> Roger Guichemerre remarque d'ailleurs à propos de la jalousie féminine qu'elle est « un thème-clé de la tragi-comédie ». Guichemerre, Roger : *La tragi-comédie*, Paris : PUF, 1981, p. 53.

<sup>286</sup> Morel : *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, p. 173.



son choix, parce qu'il fait usage de son libre arbitre<sup>287</sup>. Le sujet de Saint Genest est exemplaire non seulement par son illustration du thème baroque de la feinte et de la vérité, mais aussi en vertu du personnage exemplaire de Genest<sup>288</sup>.

Rotrou choisit des modèles plutôt difficiles à adapter, alors que certains de ses contemporains, tels Antoine le Métel d'Ouville, préféraient suivre des modèles plus « faciles », car plus proches des préceptes aristotéliens. On est tenté de supposer qu'il y a là-dedans une sorte d'ambition de la part de l'adaptateur, l'ambition de surmonter les difficultés de telles adaptations. N'oublions pas que des pièces comme *Bélisaire* (1642), *Le véritable Saint Genest* (1645) et *Don Bernard de Cabrère* (1646) ont toutes été créées pendant la période de « maturité » de Rotrou. Ayant pris en 1639 la charge de lieutenant particulier à Dreux, le poète n'écrivait plus pour gagner sa vie, mais par loisir, ou, comme on serait tenté de le penser, pour sa gloire. Or, les pièces comme celles que nous venons de mentionner, ne présentaient-elles pas un défi plus grand que des *comedias* comme *Laura perseguida*, dont l'intrigue ne nécessitait pas tant de travail d'adaptation ?

Dans ce qui suit, nous étudierons un autre aspect de l'application du principe d'unité d'action. C'est notamment la façon dont Rotrou traite la complexité des intrigues espagnoles qui retiendra notre attention.

## II. L'intrigue principale et l'intrigue secondaire

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, l'unité d'action régit le rapport entre l'intrigue principale et l'intrigue secondaire. Tout dramaturge qui ne se conformait pas à l'unité d'action courait le risque qu'on traite son intrigue d' « épisodique ». Dans le contexte de l'adaptation de la *comedia*, cette question était d'importance parce que l'intrigue secondaire des pièces espagnoles entretenait souvent des relations particulières avec l'intrigue principale. Comme nous l'avons observé, il est souvent difficile de parler d'action principale et secondaire parce qu'on a plutôt affaire à des intrigues complexes renfermant plusieurs sous-intrigues. Celles-ci sont régies par un mécanisme engageant les intérêts de plusieurs personnages qui évoluent au gré des situations. Ce mécanisme, qui

---

<sup>287</sup> Selon Pierre Pasquier, Rotrou y affirme par les conditions de la conversion de Genest (et de celle d'Adrian dans la pièce « intérieure ») que « la grâce divine ne fait jamais violence à la liberté humaine[.] Adrian n'a pas été converti de force. Ses yeux se sont dessillés parce qu'il y a consenti ». Et par la suite, le critique remarque que « la conversion d'Adrian résulte non seulement de la grâce divine mais encore d'une libre décision ». Rotrou : *Théâtre complet 4*, pp. 220-221.

<sup>288</sup> C'est ce qui amène d'ailleurs Pierre Pasquier à se demander si Rotrou n'était pas devenu un fervent catholique : « une œuvre d'une telle profondeur et d'une telle rigueur théologique aurait-elle pu être composée par un auteur qui n'aurait été chrétien que par simple convention sociale ou même par un homme partageant la foi circonspecte des beaux esprits de son temps ? ». Ibidem, p. 239.

nous occupera au cours de cette section, est particulier à la *comedia* espagnole ; il permettait de nombreux rebondissements de l'action grâce à une sorte de jeu combinatoire de situations. La dramaturgie française de l'époque de Rotrou connaissait ses propres mécanismes, entre autres celui de la chaîne amoureuse, typique de la pastorale. La question qui se pose vis-à-vis de cette constatation est de savoir dans quelle mesure Rotrou hérite de ce principe de construction en l'appliquant dans ses propres pièces, et dans quelle mesure il modifie les réalisations de ce schéma pour rendre ses adaptations plus « françaises ».

### 1. De l'usage de l'intrigue secondaire dans la *comedia* espagnole

Dans beaucoup de *comedias* (non seulement celles de Lope), on a du mal à faire la distinction entre intrigue principale et intrigue secondaire. Dans la plupart des cas, on a affaire à des intrigues complexes comportant plusieurs trames. Les exemples en sont nombreux dans notre corpus, et nous expliquerons au cours du paragraphe présent dans quelle mesure *La sortija del olvido*, *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* et d'autres pièces contiennent des intrigues complexes.

Ce qui vaut pour notre corpus vaut également pour d'autres pièces du *siglo de oro* espagnol. Dans les *comedias de capa y espada* (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, ou *La dama duende*, toutes les deux des modèles ayant servi à des adaptations par Antoine le Métel d'Ouville), l'intrigue conventionnelle mêle les intérêts amoureux de deux personnages féminins et de deux personnages masculins et se termine par un double mariage. Comment peut-on alors faire la distinction entre intrigue principale et secondaire ?

Pour pouvoir répondre à cette question, il nous faut faire un détour par la question des genres dramatiques espagnols. Dans un article intitulé « Carácter y función de la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega », Diego Marín constate que l'intrigue secondaire est un phénomène peu fréquent dans le théâtre de Lope de Vega<sup>289</sup>. Sur les 146 pièces du corpus étudié par Marín, seulement 33 contiennent une intrigue secondaire, alors que la grande majorité (113) contient une intrigue complexe qui renferme plusieurs actions mineures<sup>290</sup>. Ensuite, Marín procède à une catégorisation des pièces en genres

---

<sup>289</sup> Marín, Diego: « Carácter y función de la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega », in : *Hispanófila* 3 (1957), pp. 41-51. Par intrigue secondaire, Marín entend très précisément une intrigue indépendante de l'intrigue principale. Le lien de l'intrigue principale avec une telle intrigue secondaire peut être seulement thématique, elle est alors séparable de la principale, ou thématique et organique, ce qui les rend inséparables. Il faut, pour pouvoir parler d'une intrigue secondaire, qu'elle contienne un développement dramatique complet.

<sup>290</sup> Cf. *ibidem*, p. 47.

selon leurs sujets. Les 33 pièces contenant une intrigue secondaire indépendante sont à catégoriser comme *históricas*, *legendarias* ou *hagiográficas*, alors que les pièces à intrigue complexe appartiennent à des genres de libre invention comme les *comedias novelescas* ou *costumbristas*. L'explication que donne Marín à ce phénomène est que les pièces de ce dernier type ont plutôt pour but de divertir, alors que les *comedias* de type historique, légendaire ou hagiographique servent à exalter un fait historique ou religieux. Dans ce cas, l'intrigue secondaire sert de contraste ou de parallèle qui renforce le sujet central<sup>291</sup>.

Cette division classificatoire en pièces à sujet historique d'un côté, et non-historique de l'autre, s'apparente à la classification de Bances Candamo. Nous avons vu que ce critique opère une division des pièces espagnoles selon leurs arguments: *amatorias* (dramas d'amour) et *historiales*. Par *amatorias*, Bances Candamo entend des actions entièrement inventées, contrairement aux arguments historiques qui, selon lui, ont un but exemplaire et didactique<sup>292</sup>. Par cette division en sujets d'invention et sujets historiques sérieux, à visée didactique, la taxinomie de Bances Candamo ressemble donc à celle de Marín qui voit, entre les deux, une différence dans la construction des intrigues. Nous avons donc un document d'époque propre à étayer la théorie moderne de Marín.

Comme exemple de notre corpus, nous voulons rappeler en mémoire *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Dans cette *comedia* historique<sup>293</sup>, une partie de l'intrigue secondaire, liée au premier spectacle intérieur, est indépendante de l'intrigue principale. Cette constatation va tout à fait dans le sens de ce que François Bonfils dit de *Lo fingido verdadero* dans son article sur le théâtre dans le théâtre chez Lope et Rotrou<sup>294</sup>. Comme

---

<sup>291</sup> Cf. *ibidem*, p. 50 : « En las comedias de propósito ejemplarizador, destinadas generalmente a exaltar algún ideal patriótico o religioso, la subintriga sirve de contraste o paralelo que refuerza el tema central en clave distinta. En cambio, en las comedias de libre invención, ya sean novelescas, costumbristas o de asunto histórico novelizado, destinadas esencialmente a entretener por medio de una acción animada y compleja, la función de las intrigas subalternas es contribuir a esa animación y diversidad de la obra escénica. El enlace orgánico de estas acciones varias en torno a una central es el principal criterio unificador, aunque también se dé a veces en ellas el enlace temático. »

<sup>292</sup> « Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman 'de capa y espada' y en las que llaman 'de fábrica'. [...] Las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo, en los números, para el alivio ». (Bances Candamo, Francisco de : *Theatro de los theatros de los presentes y pasados siglos*, éd. Duncan W. Moir, London : Tamesis, 1970, p. 33 et p. 35). Cf. également à propos de la classification de Bances Candamo, notre paragraphe « Les genres dramatiques en Espagne ».

<sup>293</sup> En fait, il s'agit d'une *comedia de santos*, mais selon Bances Candamo, c'est un sous-genre de la *comedia historial* : « las [comedias] de Santos son historiales también, y no otra especie ». Bances Candamo : *op.cit.*, p. 33.

<sup>294</sup> « L'intrigue de cette première *comedia* intérieure n'a donc pas de lien avec l'intrigue principale – qui concerne l'ascension politique de Dioclétien – mais elle trouve son lieu d'intégration dans l'intrigue secondaire se rapportant à Ginés, cette *subintriga* essentielle à la dramaturgie de Lope de Vega ». Bonfils, François : « L'émergence de genres dramatiques nationaux... », p. 136.

les incidents du premier acte de la pièce, l'acte deux avec cette intrigue secondaire est un exemple du thème général et abstrait de la pièce : le jeu entre feinte (illusion) et vérité, le « feint véritable »<sup>295</sup> dont on voit trois exemples différents dans les trois actes de la *comedia*.

Mais revenons au cas « standard » de l'intrigue de la *comedia*. Nous avons vu que celui-ci est caractérisé par des intrigues complexes avec plusieurs trames, sans qu'on puisse faire la différence entre intrigue principale et secondaire. À titre d'exemple, résumons l'intrigue de *La sortija del olvido*. Au centre de l'intrigue se trouvent deux couples d'amants. D'un côté, Adriano et la princesse Arminda, de l'autre le roi Menandro et Lisarda, fille du duc Sinibaldo. Menandro veut épouser Lisarda, mais le duc s'oppose à ce mariage parce qu'il a choisi un autre candidat pour sa fille (le comte Arnaldo). De l'autre côté, Menandro s'oppose à l'union de sa fille Arminda avec Adriano, pour la même raison que le duc : il a déjà choisi un futur mari (le prince de Transylvanie).

En épousant Lisarda, Adriano espère devenir roi, et pour parvenir à ses fins, il se sert d'une bague magique qui doit faire oublier au roi qui il est. L'effet de cette bague devient le moteur d'une intrigue avec bien des rebondissements et des surprises. Il y a donc la bague magique, dans la terminologie de Jacques Morel le thème de la pièce, et les deux trames qui s'entrecroisent, le sujet. Dans la confusion de l'intrigue, les deux trames s'influencent mutuellement, tant et si bien qu'il est impossible de décider quelle est l'action principale et quelle est l'action secondaire<sup>296</sup>.

On sait que *La sortija del olvido* a fait l'objet de la première adaptation d'une *comedia* en France, *La Bague de l'oubli* (1629). Celle-ci suit de près son modèle, et son intrigue a déjà été qualifiée de « double » par Jacques Morel :

Dans la *Bague de l'oubli*, le sujet consiste en une double intrigue à la fois amoureuse et politique : Léandre aime la sœur de son roi, Léonor, et entend conquérir le pouvoir avec sa complicité ; le roi Alphonse aime Liliane, fille d'un de ses sujets, et s'efforce en vain de combattre la répugnance du père de la jeune fille<sup>297</sup>.

Pour tirer au clair le fonctionnement de ce genre d'intrigues, les rôles des personnages sont une clé : au centre de chaque trame de l'intrigue, il y a un ou plusieurs personnages.

---

<sup>295</sup> Nous empruntons cette traduction du titre de la *comedia* de Lope à Georges Forestier : « *Le véritable Saint Genest* de Rotrou : Enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne », in : *Dix-septième siècle* 45 (1993), pp. 305-322 (p. 308).

<sup>296</sup> Les deux trames sont liées, si l'on peut dire, par le personnage du roi. Christophe Couderc remarque, à propos de la *Bague de l'oubli*, que « l'intrigue, enfin, suit un double fil, en raison de la présence centrale d'un jeune roi tyrannique, qui est à la fois sujet, dans une première intrigue sentimentale, et opposant dans la seconde ». Couderc: *Le système des personnages*, p. 34.

<sup>297</sup> Morel : *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, p. 173.

Sans eux, la trame en question n'existerait pas. La question est de savoir comment l'auteur combine les intérêts des différents personnages tout en gardant l'unité d'action (unité qu'on est tenté d'associer aux intérêts d'un personnage principal). Le paragraphe qui suit traitera donc de la question du rôle des personnages dans le fonctionnement interne de la *comedia* espagnole.

## 2. Le système des personnages de la *comedia*

Depuis longtemps, on a remarqué l'existence de certains types de personnages dans la *comedia* espagnole<sup>298</sup>. Ces types sont le *galán*, la *dama*, le père, le roi, et les *criados* (serviteurs), chacun ayant ses caractéristiques. Ainsi, les *galanes* et *damas* sont toujours impliqués dans une quête amoureuse, chacun assisté par son *criado* ou sa *criada*, qui sont toujours de fidèles serviteurs<sup>299</sup>. Le serviteur masculin, *criado*, est souvent appelé *gracioso* pour son rôle comique et sa malignité. À cela s'ajoutent des personnages accessoires, comme les soldats, paysans, pêcheurs ou pages. Selon le genre de la *comedia* en question, les rôles de *galán* et de *dama* sont tenus par des membres de la noblesse<sup>300</sup>. L'intérêt de l'action réside dans les relations entre *galanes* et *damas*, impliqués dans la plupart des cas dans une intrigue amoureuse avec force feintes, occultations et malentendus. Le père, parfois dans la fonction du roi, peut participer à ce jeu ou bien avoir la fonction d'obstacle aux projets d'un couple sans vraiment participer à l'intrigue. La dynamique de l'intrigue est créée par le fait que les intérêts de plus d'un couple d'amants s'entrelacent, et elle est renforcée par la présence de rivaux. Ainsi, les relations entre les personnages principaux sont sujettes à de fréquents changements, les couples se défont et se refont selon les aléas de l'intrigue.

Une façon adéquate de décrire le mécanisme qui se cache derrière cette dynamique de la *comedia* a été élaborée par Christophe Couderc dans son ouvrage déjà cité, *Le système des personnages de la « comedia » espagnole*. La démarche suivie par Couderc et ses prédécesseurs<sup>301</sup> consiste à analyser les personnages de la *comedia* plutôt comme des fonctions que comme des caractères. Il ne s'agit pas d'approcher chacun des personnages

---

<sup>298</sup> Juana de José Prades remarque que les critiques des années 30 du XX<sup>e</sup> siècle s'intéressaient déjà aux types de personnages de la *comedia*, surtout au *gracioso* (serviteur bouffon). Cf. José Prades, Juana de : *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1963, pp. 38-42.

<sup>299</sup> Cf. *ibidem*, p. 251.

<sup>300</sup> Ainsi, Christophe Couderc (*Le système des personnages*, p. 12) se déclare d'accord avec Juana de José Prades selon qui la *dama* est « de linaje aristocrático », de descendance aristocratique, et le *galán* « linajudo », c'est-à-dire de la vieille noblesse. Cf. José Prades: *op.cit.*, p. 251.

<sup>301</sup> Couderc développe le « système de fonctions » introduit par Frédéric Serralta dans : *Antonio de Solís et la « comedia » d'intrigue*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987.

avec ses caractéristiques individuelles, mais de comprendre les rapports entre les personnages comme un système de relations avec cinq fonctions. Il s'agit là bien-sûr d'un schéma prototypique puisque toutes les fonctions ne sont pas réalisées dans toutes les *comedias*. Il y a également des cas où une fonction est prise en charge par deux personnages différents. Cependant, l'analyse de Couderc montre une forte tendance à la réalisation complète d'un tel schéma.

Le schéma est organisé en deux étapes. Il y a un premier couple, le *galán* A et la *dama* B, qui forment « le binôme des héros, celui qui attire les sympathies du public, au sort duquel est suspendue la tension dramatique »<sup>302</sup>. Le deuxième couple, celui du *galán* C et de la *dama* D est composé de « personnages secondaires, dont l'union finale peut relever du pur artifice, notamment parce que la dame « D » est généralement désireuse, au moins de façon passagère, d'épouser le premier *galán* »<sup>303</sup>. À cela s'ajoute une cinquième fonction, qui est celle du *galán* E, le *galán suelto* selon la terminologie de Frédéric Serralta, ou le « galant délaissé »<sup>304</sup>. Ce personnage est, au moins temporellement, exclu des relations amoureuses. Cette fonction de l'amant délaissé (ou *galán suelto*) est un phénomène récurrent dans la *comedia*. Visuellement, ce schéma se présente de la façon suivante :

A : premier <i>galán</i>	B : première <i>dama</i>	E : le <i>galán suelto</i>
C : deuxième <i>galán</i>	D : deuxième <i>dama</i>	

À la fin de la pièce, le *galán* A est uni par un mariage à la *dama* B, et le *galán* C avec la *dama* D, alors que le *galán* E reste seul. Nous avons remarqué que selon Couderc, les deux couples n'ont pas le même statut dans l'intrigue. Ceci dit, on peut nuancer quelque peu la différenciation en A-B et C-D. Nous aimerions signaler que si un des couples attire les sympathies du public, ceci ne veut pas dire qu'il soit plus présent ou plus important dans l'intrigue que l'autre. Dans *La sortija del olvido*, le couple Adriano-Arminda peut être assuré de la sympathie du public, et c'est avec eux que le spectateur partage le plus de complicité puisqu'il est initié à leur feinte magique de la bague. Mais le couple Menandro-Lisarda tient une part aussi importante dans l'intrigue.

Le schéma proposé par Couderc hérite de quelques caractéristiques du système de Serralta. L'innovation de Couderc par rapport à Serralta consiste à faire du schéma pentagonal un moyen d'analyse dynamique. Chez Serralta, le schéma pentagonal sert à

---

<sup>302</sup> Couderc : op. cit., p. 144.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> Cette adaptation de l'expression *galán suelto* vient, comme l'indique Couderc (p. 145), de Nadine Ly : *Théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1994.

décrire la situation au dénouement d'une pièce de théâtre. Les cinq fonctions du schéma pentagonal décrivent la situation finale et le rant que chacun des personnages y occupe. Par rapport à cela, Couderc innove en décrivant à l'aide du schéma pentagonal les différents stades d'une action, stades d'ailleurs sujets à de nombreuses variations dans la distribution des fonctions. Voici comment il propose de modifier le schéma :

Nous y apporterons, en revanche, pour notre propre usage, deux modifications :  
D'une part, nous nous servirons de ce schéma pour figurer les états successifs de l'action, l'évolution géométrique des situations dramatiques [...].  
Dans l'utilisation qu'en fait Frédéric Serralta, en effet, il s'agit d'une représentation synthétisant la situation au dénouement, à partir de l'ordre sur lequel se ferme le rideau. [...]  
L'autre modification découle de la première : dans la mesure où ce schéma permet de représenter une constellation ponctuelle des rapports de force, l'action qui y est modélisée ne sera plus nécessairement entendue comme celle qui se développe à l'échelle de toute une *comedia*, mais à celle de ce que l'on pourra appeler une séquence, correspondant au développement dans la durée de la situation représentée<sup>305</sup>.

Plus un seul schéma donc pour décrire le résultat d'une action, mais un nouveau schéma pour chaque séquence dans laquelle on voit apparaître une nouvelle constellation de personnages. Et pour passer d'une constellation à une autre, un personnage au moins devra changer de fonction par rapport aux autres. Au cours d'une pièce de théâtre, un personnage peut prendre la fonction d'un autre et le remplacer. Le plus souvent, ces changements de fonction sont réciproques. Lorsque le personnage qui remplissait au début de la pièce la fonction E du *galán suelto* prend la place du galán A, ce dernier est relégué à la fonction E. Ces échanges peuvent être réversibles ou donner lieu à d'autres échanges encore. Il résulte des analyses de Couderc que, la constellation des personnages est modifiée plusieurs fois au cours de l'action, et que les personnages échangent leur place dans plusieurs sens, tantôt pour la reprendre, tantôt pour la perdre définitivement.

Dans un article sur l'adaptation de la *comedia de enredo* en France, Couderc remarque que ce système des personnages de la *comedia* est également présent dans les modèles des adaptateurs français de la *comedia*<sup>306</sup>. En comparant *La dame suivante*

---

<sup>305</sup> Couderc : op.cit., p. 145.

<sup>306</sup> Couderc, Christophe : « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII : transformación de un género », in : *La comedia de enredo*. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro 1997, p. 273. « Es muy notable la presencia del esquema pentagonal en los modelos españoles de los adaptadores franceses ; sea que tengamos claramente cinco funciones repartidas entre cinco personajes distintos. Sea que mediante disfraces, los personajes asuman identidades ficticias, con las que se forma de nuevo un esquema de cinco funciones entre tres personajes masculinos, y dos femeninos. » Nous traduisons : « Il faut souligner la présence du schéma pentagonal dans les modèles espagnols des adaptateurs français. Soit, on trouve clairement cinq fonctions réparties entre cinq personnages distincts.

(1643) de d'Ouille avec sa source espagnole (*La doncella de labor* de Pérez de Montalbán), Couderc en vient à la conclusion que d'Ouille transforme le système pentagonal en une chaîne amoureuse, constellation typique de la pastorale. Et il affirme qu'il en va de même dans la *Diane* (1632) de Rotrou, adaptation de *La villana de Getafe* de Lope de Vega<sup>307</sup>. La *Diane* n'est pas le seul exemple de la pratique de la chaîne amoureuse chez Rotrou. Jacques Morel montre que Rotrou emploie le même principe de construction dans *Célie* et *Diane*, et qu'il offre une variation sur ce schéma dans *Célimène*, *Filandre* et *Florimonde*<sup>308</sup>.

La chaîne amoureuse typique se compose de trois couples d'amants A-B, C-D et E-F. Pour le fonctionnement de l'intrigue, il faut que l'amant B devienne infidèle à A et tombe amoureux de C et que D devienne infidèle à C et tombe amoureux de E. La chaîne qui en résulte est : A aime B, qui aime C, qui aime D, qui aime E, qui aime et est aimé de F. Ce schéma est une variante du système des personnages de la *comedia*, mais elle n'en est qu'une variante parmi d'autres. En fait, le système des personnages de la *comedia* est extrêmement flexible : chaque *galán* peut devenir l'amant de chaque *dama*, il peut ensuite en rester l'amant, revenir à la première *dama*, ou devenir l'amant délaissé, sans partenaire. Le schéma pastoral classique, par contre, est plus statique : les amants infidèles poursuivent de leurs assiduités un personnage du couple suivant pour revenir finalement à leur partenaire initial. Tous les couples sont unis par le mariage à la fin de la pièce. La « chaîne amoureuse » de la pastorale ne renferme donc qu'une petite partie des possibilités du système des personnages de la *comedia*.

L'exemple de la *Diane* montre que dans une de ses premières adaptations de la *comedia*, Rotrou était fidèle au schéma de la pastorale. Avec la *Diane*, nous nous situons dans la saison théâtrale 1632/33, mais la carrière de Rotrou s'étend sur bien des années encore. Qu'en est-il du reste de notre corpus ? Dans notre analyse des pièces de Rotrou, nous suivrons les conventions de Christophe Couderc, en les modifiant légèrement. Par une flèche (→), nous indiquerons l'engagement amoureux d'un personnage, et par des flèches dans les deux sens (↔ ou ↗↘) que cet engagement est mutuel. Le signe « + » dans les schémas signifie le mariage de deux personnages. Des astérisques (simples ou doubles) indiquent les liens de parenté (entre frères et sœurs).

---

Soit, à travers des masques, les personnages assument des identités fictives, avec lesquelles se forme à nouveau un schéma de cinq fonctions entre trois personnages masculins et deux féminins.

<sup>307</sup> Couderc : « La comedia de enredo », p. 277.

<sup>308</sup> Cf. Morel : op.cit., pp. 137-142.



### 3. Le système des personnages chez Rotrou

Il est peut-être caractéristique de Rotrou qu'il n'utilise que deux fois la chaîne amoureuse classique, dans *Céliane* et *Diane*. Dans trois autres pièces que Morel range dans la catégorie de la pastorale, *Célimène*, *Filandre* et *Florimonde*, Rotrou s'éloigne du schéma classique et emploie des variantes comme celle que Morel appelle « amours parallèles »<sup>309</sup>. En revanche, Rotrou montre une plus grande fidélité au schéma pentagonal de la *comedia* espagnole.

Le schéma pentagonal, avec la possibilité de deux mariages et un *galán suelto*, est un héritage de la *comedia* que Rotrou a exploité en l'imitant, mais aussi en modifiant ses modèles, et même en construisant lui-même une intrigue. Il trouvait ce schéma dans *La sortija del olvido*, *La ocasión perdida*, *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* et d'autres modèles espagnols, mais pas dans le modèle de *Venceslas*. Et c'est pourquoi nous voudrions reposer la question qui a été formulée jadis par Francesco Orlando à propos de *Venceslas*<sup>310</sup>. Cette question concerne l'omission par Rotrou de la deuxième *jornada* de *No hay ser padre siendo rey*. Rotrou « remplace » la matière qu'il supprime dans le modèle par une intrigue secondaire tournant autour du duc Frédéric et de l'infante Théodore, personnage de son invention.

L'introduction d'une intrigue secondaire rendait nécessaire un travail d'adaptation (ou de transformation) considérable que l'adaptateur aurait pu s'épargner. On peut avancer plusieurs raisons pour expliquer cet effort. Marianne Béthery fait mention de l'influence du *Cid* de Corneille, qui comporte également une intrigue secondaire autour d'une infante<sup>311</sup>. Autre raison qu'on pourrait avancer, en parallèle avec le *Cid*, c'est que Rotrou aurait été dans l'obligation de faire jouer une actrice. L'action de *No hay ser padre siendo rey* n'offrait qu'un seul rôle principal féminin, alors que les pièces qui précèdent *Venceslas* (*Bélisaire*, *Le véritable Saint Genest*, *Don Bernard de Cabrière*) et celle qui suit (*Don Lope de Cardone*) comportent toutes deux rôles féminins. Mais nous voulons souligner surtout les raisons structurelles de l'amplification de l'intrigue de *No hay ser padre siendo rey* opérée par Rotrou.

---

<sup>309</sup> Il s'agit d'une expression que Morel emploie dans la table des matières (Cf. Morel : op.cit., Deuxième Partie, Chapitre I: Les relations humaines, I. *Le schéma pastoral*).

<sup>310</sup> « È infatti in ogni caso un problema, ed un utile avvio allo studio del *Venceslas*, lo stabilire perché Rotrou abbia preferito allontanarsi per così ampio tratto dal suo modello, lasciando cadere e sostituendo sia con invenzione sia con altra imitazione più d'una intera *jornada* ». Orlando, F. : *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino : Bottega d'Erasmus, 1963, p. 298.

<sup>311</sup> Marianne Béthery remarque très justement à ce propos que Théodore a une suivante du même nom, Léonor, que la suivante de doña Urraque dans le *Cid*, et elle mentionne d'autres parallèles entre ces deux infantes. Cf. Rotrou : *Théâtre complet I*, p.216.

Cette *comedia* de Rojas Zorrilla ne connaît qu'un seul personnage principal féminin, la duchesse Casandra. L'intrigue oppose le prince Rugero au duc Federico, qu'il croit son rival en amour, et à son frère, l'infant Alejandro, qui est son véritable rival. Rotrou y ajoute un deuxième personnage féminin, l'infante Théodore, sœur du prince et de l'infant. Cela lui permettait d'ajouter à la pièce une intrigue amoureuse autour de cette infante et du duc Frédéric<sup>312</sup>. Le schéma suivant correspond au système des personnages tel qu'il se présente au dénouement de *Venceslas*.

Fédéric	+	Théodore*	
Ladislas*	+	Cassandre	[←→ Alexandre* (tué par son frère Ladislas)]

En établissant ce lien de parenté entre Théodore (*dama* B) et Ladislas (*galán* C), Rotrou se conforme tout à fait aux habitudes des dramaturges espagnols, qui mettaient souvent un frère dans un des couples et sa sœur dans l'autre. Même si Frédéric, et surtout Théodore, ont des rôles moins importants que Ladislas, nous avons préféré donner à Ladislas dans ce schéma la fonction de l'amant C. Ceci pour la raison que l'amour entre Frédéric et Théodore est réciproque, alors que l'union entre Ladislas et Cassandre à la fin de la pièce relève plutôt de l'artifice. Or, d'après Couderc, c'est ce qui caractérise les couples A-B et C-D<sup>313</sup>.

Dans la source de Rotrou, *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla, le système des personnages est plus simple. Le personnage de Théodore est inexistant dans ce schéma, et le duc Federico, bien que le prince Rugero le soupçonne d'être son rival au cours de l'action, n'a pas le rôle d'amant :

Rugero*	→	Casandra	[←→ Alejandro* (tué par son frère Rugero)]
---------	---	----------	--

L'union entre le prince et la duchesse est d'ailleurs également l'œuvre de Rotrou, puisque la pièce de Rojas Zorrilla ne fait pas mention de la possibilité d'un mariage. Il en résulte

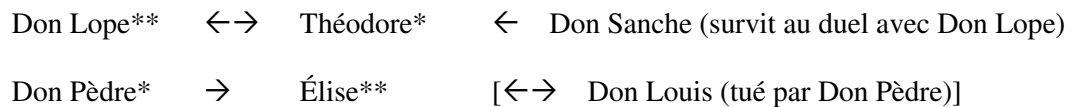
---

<sup>312</sup> On trouve d'ailleurs chez Corneille une technique semblable qui consiste à « ajouter à ses sources », comme le montre Jean Boorsch dans son article « L'invention chez Corneille : Comment Corneille ajoute à ses sources », in : Henri M. Peyre (éd.) : *Essays in honor of Albert Feuillerat*, New Haven : Yale University Press, 1943, pp. 115-128. En fait, Boorsch explique que Corneille ajoute souvent à ses intrigues des personnages (féminins ou masculins) servant à augmenter le nombre de relations amoureuses et donnant plus de dynamisme aux pièces. Et il remarque que « l'addition de personnages nouveaux devait fatalement arriver à dédoubler en quelque sorte le sujet, en créant un autre couple qui évolue près du couple principal et que des liens plus ou moins lâches rattachent à lui » (ibidem, p. 124). C'est-à-dire que nous avons affaire au même procédé que chez Rotrou. Boorsch parle également du *Cid* et du rôle de l'infante, « personnage [...] auquel Corneille a toujours gardé une tendresse visible » (ibidem, p. 121). Le *Cid* est, après *Médée* (1635), la deuxième pièce dans laquelle Corneille ajoute à l'intrigue de cette façon. Corneille aurait-il pris goût au procédé grâce à la *comedia* espagnole ?

<sup>313</sup> Couderc : *Le système des personnages*, p. 144.

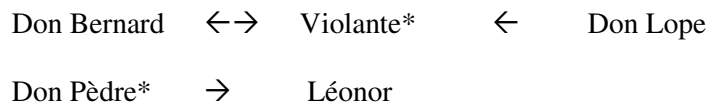
que Rotrou a lui-même, avec d'autres modèles en tête, adapté la pièce de façon à lui donner cette forme « standard » de la *comedia*.

Dans sa dernière tragi-comédie (qui est en même temps sa dernière œuvre), *Don Lope de Cardone* (1649), Rotrou invente une intrigue complexe qui est construite d'après le schéma pentagonal, tout à fait d'après le principe de construction des tragi-comédies qui précédaient cette pièce. Ceci semble être un choix conscient parce que l'intrigue de *Don Lope de Cardone* est basée largement sur *Venceslas* et *Don Bernard de Cabrère*. *Don Lope de Cardone* a la particularité d'exploiter doublement le lien frère-sœur. On peut ajouter à ce schéma Don Louis, qui a été tué par Don Pèdre avant le commencement de l'action, ce qui débouche sur un schéma hexagonal. Mais ce personnage ne prend pas part à l'action, et c'est ce qui justifie pour nous le choix de considérer le système des personnages comme pentagonal.



La mort de don Louis avant le commencement de l'action est, à notre avis, une réminiscence de *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega. Sans être le modèle de l'action de la tragi-comédie de Rotrou, cette *comedia* de Lope semble pourtant être une source d'inspiration pour Rotrou parce qu'il en reproduit bien des éléments d'action dans sa pièce<sup>314</sup>. Chez Lope, le prince Don Pedro a tué, avant le début de l'action représentée sur scène, le frère de Clenarda, ce qui constitue un obstacle à leur union. Chez Rotrou, la mort de l'amant d'Élise, Don Louis, fait obstacle à l'union entre elle et don Pèdre. Il y a donc déjà un *galán suelto* qui aurait pu compléter le schéma pentagonal, mais c'est Don Sanche qui aura cette fonction à la fin de la pièce.

En comparant les schémas qui correspondent aux systèmes des personnages de *Don Lope de Cardone* et de *Don Bernard de Cabrère*, on se rend compte de la parenté entre les deux pièces, qui est due à un recyclage partiel de la pièce antérieure, *Don Bernard de Cabrère* (1646), dans l'autre, *Don Lope de Cardone* (1649).



Le roi Don Pèdre veut épouser Léonor qui, elle, est amoureuse de Don Bernard, qui aime et est aimé de Violante, la sœur du roi. Don Lope de Lune est également amoureux de

---

<sup>314</sup> Voir pour plus de détails le chapitre précédent, « Imitation, contamination, réécriture de soi ».

l'infante Violante. À la fin de la pièce, le roi épousera Léonor, Don Bernard épousera Violante et Don Lope aura abandonné tout espoir d'épouser Violante, ce qui fait de lui l'amant délaissé de la pièce.

En guise de conclusion, retenons que Rotrou adopte le système pentagonal des personnages dans *La Bague de l'oubli*, *Les occasions perdues*, *L'heureuse constance*, *Don Bernard de Cabrère*. Dans *Venceslas*, on retrouve ce système des personnages bien qu'il ne soit pas présent à part entière dans la source, *No hay ser padre siendo rey*. Dans *Don Lope de Cardone*, Rotrou l'a probablement entièrement inventé lui-même (à moins qu'il n'existe une autre source directe, mais personne n'a pu le constater jusqu'à présent). Ces deux derniers exemples montrent que Rotrou s'est approprié, en adaptant des pièces espagnoles, une caractéristique de la *comedia* pour l'exploiter comme formule de création. Par là, il s'est fait imitateur non seulement de textes dramatiques concrets mais aussi de leurs mécanismes et fonctionnement interne<sup>315</sup>.

Voilà déjà un début de réponse à la question de Francesco Orlando. Rotrou supprime la deuxième *jornada* de *No hay ser padre siendo rey* et lui substitue une intrigue secondaire qui complète le système des personnages, typique de la *comedia* espagnole et admis comme procédé de création utile par Rotrou.

Nous voulons maintenant nous pencher sur un autre problème de la construction des intrigues. Nous avons constaté que l'application du système des personnages à l'espagnole débouche sur des « amours parallèles » ou des « doubles intrigues ». Or, il est question ici de l'unité d'action. Comment les doubles intrigues étaient-elles conciliables avec ce principe aristotélicien ? Voilà de quoi il sera question au paragraphe qui suit.

#### 4. La liaison des fils de l'intrigue

Jusqu'ici, nous avons vu que dans ses œuvres tardives, Rotrou adopte le système des personnages de la *comedia* espagnole et qu'il l'utilise de façon créative dans *Venceslas*. On serait tenté de penser qu'il adopte ce principe de construction sans modifications, mais, comme on pouvait s'y attendre, ce n'est pas le cas. Rotrou ne conserve pas telles quelles les doubles actions qu'il trouve dans ses modèles, et nous nous proposons de montrer ce que sa technique a de particulier.

Au début de l'acte II de *Venceslas*, nous trouvons une scène dans laquelle le personnage que Rotrou a inventé pour l'intrigue secondaire s'immisce pour ainsi dire

---

<sup>315</sup> Remarquons que le système des personnages de la *comedia* était proche d'une formule qu'utilisait Corneille dans un certain nombre de comédies, à savoir de la chaîne amoureuse avec cinq personnages, entraînant un déséquilibre entre hommes et femmes. (Cf. Morel: op.cit., p. 141). Or, pareil déséquilibre est la source du dynamisme de la *comedia* espagnole.

dans l'intrigue principale. C'est Théodore qui tente de convaincre Cassandre du bon sens dont elle ferait preuve en acceptant d'épouser le prince :

THÉODORE

Enfin si son respect, ni le mien, ne vous touche,  
Cassandre, tout l'État, vous parle par ma bouche :  
Le refus de l'hymen qui vous soumet sa foi,  
Lui refuse une Reine, et veut ôter un Roi :  
L'objet de vos mépris, attend une couronne,  
Que déjà d'une voix, tout le peuple lui donne ;  
Et de plus, ne l'attend, qu'afin de vous l'offrir ;  
Et votre cruauté, ne le saurait souffrir ? (*Venceslas* II, 1, vv. 395-402)<sup>316</sup>

Dans le modèle de *Venceslas*, la *comedia* de Rojas Zorrilla, il n'y a rien qui puisse avoir suggéré ce type de scène, alors que nous en trouvons d'autres exemples dans l'œuvre de Rotrou. La situation type est celle de deux confidents, ou un frère et une sœur, dans laquelle l'un des deux personnages essaie de convaincre l'autre de céder à l'amour d'un troisième personnage. Prenons comme premier exemple une scène de *Don Bernard de Cabrère* qui, justement, constitue un ajout de Rotrou par rapport au modèle de Mira de Amescua. Au début du troisième acte, l'infante Violante essaie de persuader Léonor que son frère n'est pas indigne d'elle et, qu'en l'épousant, elle peut devenir reine :

VIOLANTE

Comtesse, votre esprit trop aisément s'altère :  
La plus belle vertu n'est pas la plus austère ;  
Les regards, l'entretien, de modestes ébats,  
Exercent sa candeur et ne l'offensent pas.  
Si vous n'aimez l'amant, souffrez-en la personne.

LÉONOR

L'approche en est suspecte avec une couronne :  
Tout honnête qu'elle est, elle fait murmurer,  
Et souvent déshonore à force d'honorer.  
Le roi ne peut déplaire avec toutes les marques  
Qui font considérer les plus parfaits monarques ;  
Mais d'autant plus l'honneur qu'il me fait de ses vœux  
En jette dans les cœurs des sentiments douteux.

VIOLANTE

Fonder sur des soupçons cette rigueur extrême  
Est bien mal ménager l'espoir d'un diadème :  
Il en peut faire un jour tribut à vos appas,  
Ses secrets sentiments ne s'en éloignent pas ;  
De moindres passions ont fait des souveraines,

---

<sup>316</sup> Rotrou : *Théâtre complet* I, p. 292.

Et vous êtes d'un sang qui peut donner des reines. (*Don Bernard de Cabrère* III, 1)<sup>317</sup>

Les arguments de Violante sont de type utilitaire. En fait, elle conseille à sa dame de cour d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, pour devenir reine. En plus, elle agit dans son propre intérêt parce qu'elle peut, comme le soupçonne Léonor, vouloir éloigner sa rivale de don Bernard en la liant à un autre. L'utilitarisme est atténué seulement par le fait que l'homme qu'elle recommande est son frère.

Après *Venceslas*, Rotrou réutilise le même type de scène dans *Don Lope de Cardone*. Cette fois-ci, c'est le frère d'une dame de cour qui veut qu'elle cède aux instances d'un prince. L'intérêt qu'il y voit est double. D'une part, il lui demande de céder à don Pèdre pour que la sœur du prince lui accorde aussi ses faveurs. D'autre part, elle acquerrait la couronne elle-même. La scène commence par le rejet de cet argument par Élise sans qu'on l'ait entendu de la bouche de son frère. C'est probablement que Rotrou voulait varier la forme de ce type de dialogue récurrent dans son œuvre.

ÉLISE

Non, non, ne je hais pas l'éclat d'une couronne,  
Mais je ne puis souffrir la main qui me la donne,  
Elle a mis tous mes vœux dedans le monument,  
Elle dégoutte encor du sang de mon amant ;  
Et tout ce que l'Europe a de pouvoirs suprêmes,  
Et toute la splendeur qu'en ont les diadèmes,  
N'auront jamais, mon frère, assez d'éclat pour moi,  
Pour tarir ni sécher les pleurs que je lui dois.

DON LOPE

Mais ces larmes, ma sœur, détruisent une attente  
Qui m'approche du trône et me promet l'infante.  
Votre seule rigueur m'en retarde l'arrêt.  
Si vous n'aimez le prince, aimez mon intérêt.

ÉLISE

[...]

DON LOPE

Vous avez peu de cœur, et j'en vois peu de preuve,  
Si dedans votre sein le prince ne le trouve,  
Et si vous ne mettez dedans votre maison,  
Par un si grand hymen, le sceptre d'Aragon. (*Don Lope de Cardone* IV, 1)<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> Rotrou : *Œuvres*, t. 5, Genève : Slatkine, 1967, p. 122-123.

<sup>318</sup> Ibidem, p. 544-545.

Toutes ces scènes sont des ajouts de Rotrou par rapport à ses modèles espagnols. Sur le plan de l'action des pièces, toutes ces tentatives pour influencer un personnage semblent d'abord des échecs : le personnage à qui sont adressées les exhortations s'oppose à ce qu'on lui conseille. Si Rotrou n'imité pas directement ces scènes, il est pourtant possible qu'il se soit inspiré là encore du théâtre espagnol. Dans *Mirad a quien alabáis* de Lope de Vega, qu'il exploite dans *L'heureuse constance* (1631), il y a une scène du type que nous venons de décrire. Il s'agit de la troisième scène du deuxième acte de la *comedia* qui réunit Blanca, sœur du roi, et Celia, sœur de don César. Blanca est amoureuse de Don César et elle voudrait que Celia cède aux avances du roi pour que le frère de Celia lui offre à elle, Blanca, le mariage. Une sœur pour un frère. Celia est réticente parce qu'elle croit savoir que le roi cherche à se marier ailleurs. Les raisonnements des personnages sont les mêmes que ceux que nous trouvons dans *Don Lope de Cardone*, IV, 1, que nous venons de citer. Don Lope cherche du soutien auprès de sa sœur Élise : il veut qu'elle cède au prince, pour que la sœur du prince lui cède à lui. Une sœur pour une sœur. Mais Élise n'est pas prête à l'écouter parce que le prince a tué son ancien amant. Dans les deux cas d'ailleurs, celle qui est sollicitée finit par accepter le mariage : Celia cède aux avances du roi et Élise finit par accepter d'épouser Don Père. La même chose se reproduit dans *Don Bernard de Cabrère* : Léonor, sollicitée par Violante, finit par épouser don Père, le frère de Violante. Dans *Venceslas*, on ne sait pas si Cassandre cédera à Ladislas, mais le roi Venceslas l'encourage à accepter la proposition de mariage et le prince croit pouvoir espérer :

LE PRINCE

Si je n'obtiens au moins, permettez que j'espère,

Tant de soumissions, lasseront vos mépris,

Qu'enfin de mon amour, vos vœux seront le prix. (*Venceslas* V, 9, vv. 1860-1862)

À quoi servent ces scènes ? Du point de vue de la dramaturgie, elles ne sont pas dépourvues de sens. Elles préparent la décision que prendra plus tard le personnage sollicité. Ces scènes répondent donc à un souci de rendre plus vraisemblables des décisions qui peuvent paraître quelque peu factices. Étant donné que des confidents préparent ces décisions par leurs conseils, elles en paraissent plus envisageables. Christophe Couderc a remarqué très justement que la vraisemblance dans le théâtre français du dix-septième siècle n'est souvent qu'une façon de rendre cohérente l'action,

une façon de préparer ce qui se passera dans la scène finale<sup>319</sup>. Voilà à quoi peuvent servir les scènes d'essai de persuasion.

Comme confirmation de ce souci chez Rotrou, on peut citer dans *Don Lope de Cardone* une autre scène qui revêt la même fonction. Au tout début de cette tragi-comédie, on assiste à une scène dans laquelle la suivante d'Élise de Cardone essaie de la persuader d'accepter le mariage avec le prince Don Pèdre. Les conseils qu'elle lui donne ressemblent, il ne faut pas s'en étonner, aux conseils que donnait Violante à Léonor dans *Don Bernard de Cabrère* et à ceux que donnait Théodore à Cassandre dans *Venceslas*. Tout ceci pour préparer leur acceptation au dénouement de ces pièces. Dans le cas de *Don Lope de Cardone*, l'effet est encore renforcé par un monologue d'Élise qui suggère que le souvenir de don Louis, à qui elle veut rester fidèle, pourrait s'effacer malgré tout.

LUCIE

[...]

Je n'ai pu voir les maux que le prince a soufferts  
Sans blâmer vos rigueurs et sans plaindre ses fers ;  
Il n'ose que par moi vous ouvrir sa pensée,  
Et ce sont les motifs qui m'ont intéressée.  
Votre inhumanité ne les peut approuver ;  
Vous m'imposez silence, il le faut observer ;  
Mais j'approuve bien moins cette rigueur extrême,  
Dont l'obstination vous coûte un diadème.

ÉLISE

[...]

(Lucie sort.)

Reviens, cher entretien de ma triste mémoire,  
Appuyer ma constance et soutenir ma gloire :  
Tout mort et tout sanglant, reviens dedans mon cœur,  
O mon cher don Louis, combattre ton vainqueur.  
Il apporte au combat de dangereuses armes ;  
De l'espoir d'un empire il emprunte les charmes.  
Il marche environné de toute la splendeur

---

<sup>319</sup> Couderc voit un exemple de cette pratique dans l'exhortation du prince Ladislas par son père au début de *Venceslas*. Alors que la pièce espagnole ne fait pas mention d'une sympathie du peuple pour son prince, Rotrou prépare la révolte du peuple contre l'exécution de Ladislas en faisant dire au roi que le peuple aime le prince malgré ses mauvaises actions. Voici comment Couderc caractérise cet arrangement des choses : « se trata de un elemento importante para preparar el desenlace, en que el pueblo exigirá que Ladislas suba al trono. Es ese un ejemplo de verosimilitud a la francesa, que es una exigencia de coherencia, de conformidad de la situación final con lo anterior, que tiene que preparar lo que se concretará solamente en el desenlace ». Nous traduisons : « il s'agit là d'un élément important pour préparer le dénouement dans lequel le peuple demandera que Ladislas monte sur le trône. Ceci est un exemple de vraisemblance à la française, c'est-à-dire une exigence de cohérence, de conformité de la situation finale avec ce qui la précède ; les préalables devant préparer ce qui se concrétisera seulement au dénouement ». Cf. Couderc, Christophe : « Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia », in : *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 1999, p. 335.



Qui d'un puissant monarque étale la grandeur :  
Et toi, dedans la nuit éternellement sombre,  
Ne lui peux opposer qu'un fantôme et qu'une ombre :  
[...] (*Don Lope de Cardone* I, 1)<sup>320</sup>

Ce monologue semble annoncer la victoire finale du prince sur le cœur d'Élise et participe des efforts pour rendre l'action plus vraisemblable au sens technique du terme<sup>321</sup>. Rotrou montre dès le début que don Pèdre a des chances réelles de gagner son cœur, même si cela semble inconsistant vu ce qui se passe tout au long de la pièce – Élise se complaisant à énumérer ses réticences envers une union avec le prince.

Mais il nous semble que les scènes de persuasion ont une autre fonction encore, à savoir celle de lier les deux trames qui constituent l'action dramatique. Violante et Léonor, Théodore et Cassandre, Élise et Don Lope : à chaque fois, les personnages qui se rencontrent dans ces entretiens sont des protagonistes de deux trames différentes. Le fait que le confident soit un personnage lié à une autre trame de l'action fait paraître celle-ci plus nécessaire à l'ensemble de l'intrigue. Selon les règles classiques, l'intrigue principale doit dépendre des trames secondaires dans le sens où ces dernières se doivent d'exercer une influence sur l'intrigue principale. Selon l'esthétique baroque, une action principale peut en entraîner d'autres. Rotrou combine les deux esthétiques en établissant une interdépendance entre les différentes trames.

On sait que l'intrigue secondaire du *Cid*, qui tourne autour de la passion de l'infante (doña Urrique) pour Rodrigue, a été condamnée par l'Académie française au cours de la Querelle du *Cid*. Le principal reproche avait été que cette intrigue secondaire n'apportait rien à l'intrigue principale et qu'elle était par conséquent superflue. Or, c'est ce qu'on ne saurait dire des pièces de Rotrou. Chez lui, chaque trame de l'intrigue semble nécessaire aux autres. Vu la condamnation qu'avait soufferte *Le Cid*, il faut supposer que les dramaturges de l'époque avaient un intérêt réel à lier les intrigues de façon à ce qu'aucune ne paraisse superflue<sup>322</sup>.

---

<sup>320</sup> Rotrou : *Œuvres*, t. 5, pp. 498-499.

<sup>321</sup> À propos de la notion de « vraisemblance », cf. dans l'introduction de notre étude les quelques remarques dans le paragraphe « Le débat théorique à l'époque de Louis XIII ».

<sup>322</sup> Les répercussions de cette condamnation, répétée par Scudéry et l'Académie au cours de la Querelle du *Cid*, se trouvent dans la *Pratique du théâtre* (1657) de d'Aubignac qui écrit à cet égard : « Mais il faut observer deux choses dans la Tragédie, l'une, que ces épisodes, ou secondes histoires, doivent être tellement incorporés au principal sujet, qu'on ne les puisse séparer sans détruire tout l'ouvrage ; autrement l'épisode serait considéré comme une pièce inutile et importune, en ce qu'elle ne ferait que retarder la suite, et rompre l'union des principales aventures, comme on a généralement trouvé défectueux l'amour de l'infante dans *Le Cid*, parce que cet épisode n'y servait de rien. Or pour éviter cet inconvénient, il faut que la personne agissante dans l'épisode, non seulement soit intéressée au succès des affaires du théâtre, mais encore que les aventures du héros, ou de l'héroïne lui soient tellement attachées que l'on ait raison d'appréhender quelque mal, ou d'espérer quelque bien pour le théâtre ; et pour les intérêts de cette personne

Du point de vue de la technique dramatique, il faut remarquer que toutes ces scènes de liaison d'intrigues se trouvent au début d'un acte. Elles se distinguent des autres scènes par la tentative d'un personnage de convaincre son interlocuteur, et ceci toujours *in medias res*. Après la pause de l'entracte, le spectateur peut y prêter toute son attention. La position privilégiée de ces scènes est un indice de l'importance que Rotrou attribuait à ces liaisons entre les trames de l'intrigue, des liaisons qu'il s'est efforcé d'introduire là où elles n'existaient pas dans l'original espagnol.

Dans la partie « théorique » de ce chapitre, nous avons constaté que l'existence des doubles intrigues ou « histoires à deux fils », a été remarquée par l'abbé d'Aubignac. L'abbé accepte « une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du Poème Dramatique » à condition que cette seconde histoire dépende de la principale et inversement. C'est dire qu'il doit y avoir, selon d'Aubignac, interdépendance entre les fils de l'intrigue – et c'est exactement ce que nous trouvons chez Rotrou.

D'ailleurs, l'auteur anonyme du *Discours à Cliton* décrit la tragi-comédie<sup>323</sup> comme étant composée « de deux ou trois sujets remplis d'effets et d'incidents<sup>324</sup> », et devance l'abbé d'Aubignac dans la caractérisation des histoires à deux (ou à plusieurs) fils. Pour l'auteur du *Discours*, ces sujets « composés » ne rentrent pas dans le carcan de la règle des vingt-quatre heures. Ce discours, cette « brillante critique du modèle classique<sup>325</sup> », est en fait une critique de la règle des vingt-quatre heures et plaide pour la liberté de composition et la variété baroque qui plaît au public. Rotrou, lui aussi, choisit les intrigues « de deux ou trois sujets remplis d'effets et d'incidents », mais en même temps, il se soumet à certaines exigences du classicisme naissant, comme l'agencement de l'intrigue secondaire par rapport à la principale.

---

étrangère, qui pour lors n'est plus inutilement étrangère ». D'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, éd. citée, pp. 150/151.

C'est par un procédé tel que le décrit l'abbé d'Aubignac que Rotrou fait intervenir Élise dans la défense des intérêts de son frère, tout en faisant espérer qu'elle épousera le prince don Pèdre pour devenir en même temps future reine d'Aragon.

<sup>323</sup> C'est à ce genre que le *Discours à Cliton* s'applique surtout, comme l'explique Baby à la suite de Pasquier: « Même si ce traité poétique [le *Discours*] transcende les catégories des différents genres, la tragi-comédie, dans la mesure où elle se caractérise par des sujets romanesques, apparaît comme le type même du poème composé ». Baby, Hélène : *La tragi-comédie*, p. 45.

<sup>324</sup> Durval, Jean-Gilbert : *Discours à Cliton sur les Observations du Cid avec un Traité de la disposition du Poème Dramatique et de la prétendue règle de vingt-quatre heures*, in : Giovanni Dotoli : *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*, Paris : Klincksieck, 1997, p. 270-297 (p. 279).

<sup>325</sup> Pasquier, Pierre : « Une brillante critique du modèle classique : le *Discours à Cliton* », in : *Revue d'histoire du théâtre* 44, n. 2 (avril-juin 1992), pp. 129-145.

## 5. Les dénouements

Dans son étude déjà citée sur la tragi-comédie à l'époque de Louis XIII, Hélène Baby remarque que le dénouement tragi-comique amène toujours une réunion des amants qui étaient séparés par des aventures<sup>326</sup>. Ceci vaut également pour la plupart des adaptations de la *comedia* par Rotrou. À l'exception de *Bélisaire* et du *Véritable Saint Genest*, pièces qui se terminent toutes deux par la mort tragique du héros, les adaptations de la *comedia* par Rotrou s'achèvent avec des doubles mariages, ce qui n'est pas toujours le cas dans ses modèles espagnols. Au dénouement de *La sortija del olvido*, le roi expédie sa sœur dans un couvent et bannit l'amant de celle-ci parce qu'ils avaient osé mettre en question son autorité. Le premier couple d'amoureux (le *galán* A et la *dama* B) est donc exclu du jeu des mariages. Au dénouement de *La Bague de l'oubli* par contre, le roi a également l'intention de punir Léandre et Léonor, mais cette punition est atténuée. Ils devront quitter le pays, libres de s'épouser. Les deux couples A-B et C-D se marieront donc, alors que le troisième galant, le duc de Calabre, recevra comme épouse une cousine du roi.

Léandre	+	Léonor*	Le duc de Calabre (épousera une cousine du roi)
Le roi*	+	Liliane	

Étant donné que *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* est la première pièce d'un diptyque, le dénouement n'en est que provisoire, et Rotrou le modifie dans son adaptation *Don Bernard de Cabrière*. Dans l'avant-dernière scène de la *comedia*, le roi annonce le mariage de Don Bernardo avec l'infante Violante. Quand Leonor lui rappelle que c'est elle qui devait se marier avec Don Bernardo, Don Pedro lui répond que quelqu'un d'autre sera le « possesseur de sa beauté », et le comte de Ribagorza espère être l'élu :

Roi : Leonora, pour ta beauté  
j'ai un possesseur convenable.  
Comte : (Si je me mariaais avec elle,     *à part*  
ce que je pris pour un accident  
serait ma bonne étoile). (*La próspera fortuna* III, avant-dernière scène)<sup>327</sup>.

<sup>326</sup> Baby : *La tragi-comédie*, p. 168.

<sup>327</sup> Nous traduisons le passage suivant:

REY: Leonor, para tu hermosura  
dueño tengo competente.

CONDE: (Si me casase con ella,     *Aparte*  
dichosa será la estrella  
que tuve por accidente.)

Ainsi, la pièce se termine sur deux mariages, mais le couple C-D (Don Pedro – Leonora) ne sera pas uni, et c'est au roi que revient le rôle d'amant délaissé. Don Lope de Luna ayant déjà quitté la cour avant cette scène annonçant les mariages, il ne prend pas part au dénouement, si bien que le schéma des personnages au dénouement de *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* prend la forme suivante :

Don Bernardo	+	Violante*	
Conde	(+ ?)	Leonora	Don Pedro*

Mais cette solution n'est que provisoire, puisqu'il y a une deuxième partie du diptyque. Et là, les choses se présentent de façon très différente. Don Bernardo est mort, et Don Lope épousera Violante. Quant à Leonor, Don Pedro dit assez clairement :

ROI: Moi, j'épouse Leonora.  
La maison de Trastamara  
donnera des rois à l'Aragon.  
LEONORA: Honorée de tant de grâce...  
TRASTAMARA: Que ta vie dure un siècle. (*La adversa fortuna* III, dernière scène)<sup>328</sup>.

La constellation des personnages à la fin de *La adversa fortuna* a donc complètement changé par rapport à *La próspera fortuna*. Don Bernardo étant mort, aucune des deux héroïnes ne peut plus prétendre à l'épouser. Par conséquent, don Lope rentre dans le cercle des élus et don Pedro épousera celle à qui il faisait la cour dès le début du diptyque. Quant au comte de Ribagorza, amoureux de Leonora, il prend la place de l'amant délaissé :

Don Lope	+	Violante*	
Don Pedro*	+	Leonora	Conde de Ribagorza

Le dénouement imaginé par Rotrou est une contamination des deux dénouements de Mira de Amescua, à une différence près. Le comte, dont le rôle diffère chez Rotrou, ne prend pas part aux mariages par lesquels se conclut la pièce. Amoureux de Leonora chez Mira de Amescua, Rotrou en fait un personnage secondaire qui n'est pas concerné par le jeu

---

<sup>328</sup> Nous traduisons le passage suivant :

REY: Yo con Leonora me desposó.  
La casa de Trastamara  
reyes dará a Aragón.  
LEONORA: Con tanta merced honrada...  
TRASTAMARA: Viva un siglo tu persona.

combinatoire des amours. Du premier dénouement (celui de *La prospéra fortuna*), Rotrou garde l'union Don Bernard – Violante. Du deuxième dénouement, il garde l'union Don Pèdre – Léonor. Comme dans *La adversa fortuna*, le roi don Pèdre annonce que lui-même épousera Léonor. Et elle ne manque pas de consentir immédiatement à l'offre de se voir couronnée :

LÉONOR, les voyant s'embrasser.  
Que vois-je ? ô juste ciel ! Quoi, seigneur, la parole  
N'est-elle plus aux rois, qu'un songe ou qu'une idole ?  
Ce matin quelque objet qui me pût enflammer  
Ne me devoit coûter qu'un souhait à former ;  
Et cette offre ce soir me laisse voir l'infante,  
Embrassant don Bernard, étouffer mon attente.

DON PÈDRE  
Si je manque à ma foi, c'est pour vous la donner,  
Pour vous la tenir mieux et pour vous couronner ;  
Pour accorder, madame, à votre amour extrême  
Cet heureux don Bernard en un autre lui-même,  
Et sous un nœud sacré soumettre en ce beau jour  
Les raisons de l'état et celles de l'amour.

LÉONOR  
L'injure qui d'un roi partage la puissance  
Et qui place en son trône, est une heureuse offense. (*Don Bernard de Cabrère* V, 8)<sup>329</sup>.

Cette réponse ne laisse plus de doutes : Léonor accepte, et la pièce se termine sur le double mariage des couples A-B (Don Bernardo – Violante) et C-D (Don Pedro – Léonor). C'est à Don Lope qu'incombe le rôle de l'amant délaissé. La situation qui en résulte est la suivante :

Don Bernard	+	Violante*	Don Lope (amant délaissé)
Don Pèdre*	+	Léonor	

Encore un retour au schéma pentagonal « standard » qui voit le mariage de quatre protagonistes. Il en est de même dans *Venceslas*. Nous avons déjà remarqué que Rotrou modifie l'intrigue de la pièce en introduisant Théodore. Mais le mariage de Théodore et Frédéric ne lui suffisait pas pour le dénouement de sa pièce. Il fallait que le prince Ladislas puisse espérer gagner la faveur de Cassandre pour que la pièce se termine sur un mariage quasiment double. Ceci encore à la différence du modèle espagnol, qui se termine sur une réconciliation sans perspective de mariage.

---

<sup>329</sup> Rotrou : *Œuvres*, t. 5, p. 170

Fédéric + Théodore\*  
Ladislas\* + Cassandre [Alexandre\* (tué par son frère Ladislas)]

En guise de conclusion, on peut dire que Rotrou soumet à un schéma récurrent un système de personnages sur lequel les auteurs espagnols se permettaient de varier davantage. La variation dans les modèles espagnols s'explique par le fait que le schéma pentagonal du dénouement était dans le théâtre espagnol une habitude qui se reproduisait presque à l'infini dans les *comedias*. Par là s'explique le besoin de varier sur le patron connu des auteurs et de leur public. Dans le cas du théâtre français, le schéma pentagonal est une nouveauté. L'adaptateur Rotrou a reconnu l'efficacité du système. En l'adaptant, il s'en est surtout tenu à la variante la plus pratiquée dans le théâtre espagnol parce que ce modèle « standard » présentait l'avantage de contenter la majorité des personnages principaux. Dans le cas de *La Bague de l'oubli*, la fin heureuse est une exigence du genre comique en France. Dans le genre de la tragi-comédie, un heureux dénouement était également une convention, ce qui est confirmé par l'avis de l'abbé d'Aubignac :

dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la Catastrophe ; si bien que tous les Incidents, qui troublent l'espérance et les desseins des principaux Personnages, ne touchent point le Spectateur, prévenu de la connaissance qu'il a du succès contraire à leur crainte et à leur douleur [...] <sup>330</sup>

Le « succès contraire à leur crainte » est évidemment la fin heureuse. Et Rotrou suit assez fidèlement cette convention, exception faite de *Bélisaire* qui voit la mort tragique d'un héros de tragi-comédie que le public aurait aimé voir marié à sa bien-aimée Antonie. Pour une fois, Rotrou préfère surprendre au lieu de se conformer aux attentes des spectateurs. Mais *Bélisaire* est l'exception qui confirme la règle. En fait, à part le souci de ne rien laisser en suspens, la pratique des dénouements matrimoniaux semble traduire un désir de satisfaire le public. L'abbé d'Aubignac écrit à propos « du dénouement ou de la catastrophe » :

Il faut aussi prendre garde que la Catastrophe achève pleinement le Poème Dramatique, c'est-à-dire, qu'il ne reste rien après, ou de ce que les Spectateurs doivent savoir, ou qu'il veuillent entendre ; car s'ils ont raison de demander, *Qu'est devenu quelque Personnage intéressé dans les grandes intrigues du Théâtre*, ou s'ils ont juste sujet de savoir, *Quels sont les sentiments de quelqu'un des principaux Acteurs après le dernier événement qui fait cette Catastrophe*, la Pièce n'est pas finie, il y manque encore un dernier trait ; Et si

---

<sup>330</sup> D'Aubignac: *La Pratique du théâtre* II, 10 (« De la Tragi-Comédie »), éd. Baby, p. 219.

les Spectateurs ne sont pas encore pleinement satisfaits, le Poète assurément n'a pas encore fait tout ce qu'il doit<sup>331</sup>.

Ne pas laisser de questions ouvertes, contenter le spectateur, c'est ainsi qu'on pourrait résumer le conseil de l'abbé. Il est des choses que les spectateurs veulent apprendre, et les dénouements matrimoniaux en font partie, à l'instar du *happy end* des *feel-good movies*.

Nous voudrions maintenant porter notre attention sur un deuxième aspect intéressant les dénouements chez Rotrou. Non seulement ils sont heureux et s'achèvent par des mariages, mais encore ces mariages multiples constituent-ils un retour à l'ordre déjà existant (quoique de manière instable) au début de la pièce. Prenons comme exemple *Les occasions perdues*. Le héros de la pièce, Clorimand, est amoureux de l'infante de Sicile. Mais pour se défaire de Clorimand, le frère de l'infante, roi de Sicile, l'envoie à Naples, sous prétexte de demander la reine de Naples en mariage. Cette reine a une demoiselle de compagnie, Isabelle, dont l'amant s'appelle Adraste. Au début de la tragi-comédie, il y a donc trois couples potentiels : Clorimand – l'infante de Sicile, le roi de Sicile – la reine de Naples, Adraste – Isabelle.

Mais les choses se compliquent. En voyant le jeune homme, la reine de Naples tombe amoureuse de lui. Pour lui parler la nuit sous l'identité de sa confidente, elle donne à Isabelle l'ordre d'arranger un rendez-vous avec Clorimand. Mais Isabelle tombe également amoureuse du jeune homme et lui donne un rendez-vous nocturne dans sa chambre. Entre-temps, le roi de Sicile, habillé en ambassadeur, arrive à Naples parce qu'on a vanté devant lui la beauté de la reine. C'est lui qui reçoit la lettre destinée à Clorimand dans laquelle la reine l'invite à venir la voir nuitamment. Lorsque Clorimand veut se rendre au rendez-vous d'Isabelle, le roi de Sicile se trouve sur les lieux, en même temps qu'Adraste s'y rend pour revoir la même Isabelle. Le roi entre dans la chambre de la reine, Adraste dans celle d'Isabelle, et Clorimand se retrouve seul sous les fenêtres des deux dames. Voilà deux occasions de perdues. Finalement, quand chacun découvre la méprise dont il a été victime, le roi de Sicile promet à Clorimand de le marier à sa sœur, l'infante de Sicile. Ainsi, le dénouement revient à la situation initiale. Les trois couples qui se forment à la fin de la pièce sont les mêmes qu'au début de l'action.

Dans ce cas, le retour à la situation initiale est identique dans le modèle espagnol de la pièce, *La ocasión perdida*. Mais dans bien d'autres cas, ce retour est un choix que Rotrou a opéré dans sa composition. Dans *L'heureuse constance*, contamination de deux *comedias*, Rotrou adopte le dénouement d'*El poder vencido y amor premiado*, et non pas

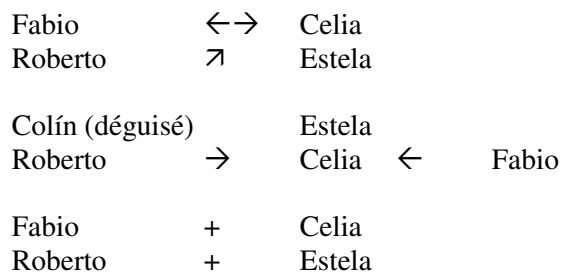
---

<sup>331</sup> Ibidem, pp. 206-207.

celui de *Mirad a quien alabáis*. Ce choix est significatif parce que dans le premier des deux modèles, le dénouement est un retour à l'ordre initial, alors que dans le deuxième, la constellation des personnages au dénouement diffère nettement de celle de l'exposition. Pour une comparaison plus détaillée, nous proposons les schémas ci-dessous qui résument le développement des actions suivant le système des personnages. L'une des deux pièces, *El poder vencido y amor premiado*, présente une structure relativement simple avec quatre personnages. Le mouvement de l'intrigue peut se décrire comme un aller et retour :

Le comte Fabio et Celia s'aiment depuis leur enfance. Le frère de Fabio, le prince Roberto, a promis au duc Alejandro d'épouser sa sœur Estela. Mais le prince tombe amoureux de Celia, et il tente de s'arroger des droits sur elle tout en obligeant son frère à épouser Estela. Il l'envoie donc à la cour du duc Alejandro. Tout semble perdu, mais voilà que Colín, le serviteur bouffon de Fabio, a une idée. Pour prévenir le mariage, Colín prendra la place de Fabio auprès d'Estela. Et effectivement, le comportement grossier du bouffon fait que la dame éprouve immédiatement de la répugnance à l'idée d'un mariage avec le prétendu comte. Cela provoque la colère du duc qui se sent atteint dans son honneur. Avec Estela, Colín, Fabio et une armée de trois mille soldats, il se rend dans le royaume de Roberto pour lui faire la guerre. Ils arrivent au moment où se prépare le mariage de Roberto avec Celia. Fabio se fait reconnaître par Celia, les deux amants s'enfuient et s'épousent secrètement. Roberto et Alejandro découvrent que Colín leur a joué un tour. Roberto et Estela acceptant de s'épouser, tout revient à l'ordre initial, et même Colín est récompensé. Le schéma ci-dessous décrit les trois étapes principales du développement de l'intrigue :

***El poder vencido y amor premiado***



L'intrigue de l'autre pièce que Rotrou contamine dans son adaptation, *Mirad a quien alabáis*, est plus compliquée. Avant le début de l'action, le roi a l'intention d'épouser la duchesse de Milan. Mais entre-temps, il est tombé amoureux de Celia, la maîtresse de Roberto. Le roi et Roberto, ne sachant pas qu'ils sont rivaux, ont tous deux l'idée



d'éloigner le frère de Celia, Don César, en l'envoyant à Milan. Il devra accompagner la duchesse de Milan à Naples. Mais quand celle-ci arrive, le roi donne l'ordre de la reconduire. Pour se venger du roi, la duchesse décide d'épouser Don César. Cette décision éveille la jalousie du roi qui ne peut admettre qu'un sujet aspire à la main de celle qui lui était destinée. Il fait enfermer Don César. Alors, la duchesse invente le stratagème de se déguiser en pèlerine pour se rendre à la cour du roi. En la voyant, celui-ci éprouve le désir de l'épouser, et il décide de marier Don César avec sa sœur, Doña Blanca. Mais la duchesse a pris la ferme décision d'épouser Don César. Lorsque le roi déclare qu'il voudrait punir Don César en le mariant à la duchesse de Milan, elle lui demande de faire ce qu'il dit et se fait reconnaître. Le roi se voit obligé de tenir sa promesse, et c'est ainsi que le mariage de Don César et de la duchesse se conclut. Le roi demande la main de Celia qui semble l'accepter. Voici le développement de l'intrigue en quatre étapes :

***Mirad a quien alabáis***

Rey	↘	Duquesa	Don César*
Roberto	→	Celia*	
Don César*		Duquesa	
Rey	→	Celia*	Roberto
Rey	→	Duquesa	
Don César		Blanca	Roberto
Don César*	+	Duquesa	
Rey	+	Celia*	Roberto

Il y a donc dans cette pièce de Lope une véritable évolution. Le roi, qui devait d'abord épouser la duchesse de Milan, accorde finalement sa main à Celia, alors que la duchesse épousera Don César qui devait se contenter de l'accompagner à Naples. Roberto, amant de Celia au début de la pièce, devient l'amant délaissé (mais il est nommé général). Ce dénouement est à notre avis moins prévisible que celui d'*El poder vencido y amor premiado*, et il offrait plusieurs solutions possibles. Par exemple, le roi aurait pu épouser la duchesse pour marier César avec Blanca, et Roberto aurait pu être uni à Celia.

L'intrigue de *L'heureuse constance* se présente comme une combinaison habile des deux intrigues espagnoles. Comme dans les deux modèles, le roi s'éprend de la maîtresse d'un homme de sa cour (dans *L'heureuse constance* : son frère), et il renvoie celle qu'il avait promis d'épouser (la reine de Dalmatie). Comme dans *Mirad a quien alabáis*, cette femme éconduite nourrit le dessein de se venger en épousant l'homme qui l'avait

accompagnée à la cour du roi (dans *L'heureuse constance* : Pâris). Mais alors, le roi projette de la marier à son frère (Alcandre), comme dans *El poder vencido y amor premiado*. Grâce à son valet Ogier, Alcandre se soustrait au mariage avec la reine. Déguisée, elle se rend à la cour du roi qui tombe amoureux d'elle et décide de l'épouser en apprenant qui elle est. Ainsi, le roi épouse la reine qu'il devait épouser, et son frère est finalement réuni avec celle qui était sa maîtresse au début de l'action. Pâris, l'amant délaissé de *L'heureuse constance*, épousera une dame de la cour de la reine. Le schéma ci-dessous montre que le dénouement est un retour à la situation de l'exposition.

*L'heureuse constance*

Alcandre Roi de Hongrie	Rosélie Reine de Dalmatie	Pâris
Pâris Roi de Hongrie	Reine de Dalmatie Rosélie	Alcandre
Alcandre Roi de Hongrie	Reine de Dalmatie Rosélie	Pâris
Alcandre Roi de Hongrie	+ Rosélie + Reine de Dalmatie	Pâris

La comparaison de *L'heureuse constance* avec ses deux sources montre que Rotrou adopte le dénouement d'*El poder vencido y amor premiado*, qui fait tout revenir à l'ordre initial et où l'amour est victorieux sur toute la ligne, contrairement à *Mirad a quien alabáis*, où un personnage (Roberto, qui aime Celia), reste sans partenaire. Il nous semble qu'on peut rapprocher ces dénouements de la pratique de Rotrou dans ses pièces à caractère pastoral. Dans les cinq pièces que Morel catégorise comme étant de « véritables pastorales », Rotrou fait en sorte qu'au dénouement les trois couples de l'intrigue soient unis par des mariages. Paul Ginestier a forgé l'expression de structure *fermée* de la pastorale : « Fermées dès le début, ces situations se dénouent d'une façon qui est inscrite souvent dans la géométrie du départ »<sup>332</sup>. C'est une telle structure fermée qui caractérise les tragi-comédies que Rotrou adapte du théâtre espagnol.

Cette circularité, Francesco Orlando l'a remarquée dans *Laure persécutée*, et il écrit qu'on pourrait éliminer les actes II, III et IV de la pièce pour former du premier et du dernier acte une pièce qui serait logique et cohérente. D'après le jugement d'Orlando, cet agencement confère à la tragi-comédie française (*Laure persécutée*) une certaine

---

<sup>332</sup> Ginestier, Paul : *Vers une science de la littérature : esthétique des situations dramatiques : théâtre français et étranger contemporain*, thèse, Paris, 1961, p. 43.

immobilité<sup>333</sup>. Christophe Couderc constate plus généralement dans les adaptations françaises de la *comedia* une « évolution circulaire » des intrigues<sup>334</sup>. Il en voit la cause dans le fait que le dramaturge veut que tous les personnages soient satisfaits au dénouement de la pièce.

Ce que constatent Orlando et Couderc vaut aussi pour *Venceslas*, et il y a là une curieuse convergence de structure entre *Venceslas* et des pièces antérieures de Rotrou : l'obstacle qui s'oppose à l'union Frédéric-Théodore est un faux obstacle qui découle du quiproquo de Frédéric et d'Alexandre auprès de Cassandre. Dans *Laure persécutée*, le prince Orantée croit Laure infidèle et veut mettre fin à leurs rapports. Mais il s'agit là aussi d'un faux obstacle parce qu'Orantée est la victime d'une feinte. Ce n'est qu'au tournant du quatrième au cinquième acte que les amants empêchés sont délivrés de leurs soupçons. Le duc et Théodore s'avouent leur amour mutuel au début du cinquième acte de *Venceslas*, tandis que Orantée et Laure voient déjà tous leurs doutes dissipés à la fin du quatrième acte. L'élimination du jeu intérieur qu'Orlando décrit dans le cas de *Laure persécutée* pourrait s'effectuer de la façon suivante dans *Venceslas* : l'acte premier ayant montré l'animosité et les soupçons de Ladislas à l'égard du duc, le prince aurait pu

---

<sup>333</sup> À propos de l'élimination des trois actes du milieu, Orlando affirme : « Se la struttura di un'opera teatrale si identificasse con il canovaccio, la *Laure persécutée* potrebbe constatare per assurdo di due soli atti : il primo e il quinto, saldati in modo che gli ultimi versi del primo annunciassero l'espedito del matrimonio segreto anziché quello della visita di Laura al re. I tre atti centrali, che intersecano e sviluppano due artifici, sarebbero superflui in quanto questi artifici vengono successivamente scontati ed esauriti, senza recare alterazioni durature né alla psicologia dei personaggi né alla situazione di fatto. [...] Ma è principalmente all'abbandono del terzo atto di Lope che si deve la limpidezza strutturale e la segreta immobilità della tragicommedia francese ». Nous traduisons Orlando: *Rotrou. Dalla tragicommedia alla tragedia*, pp.101-103 : « Si la structure et le canevas d'une œuvre théâtrale étaient identiques, *Laure persécutée* pourrait ne contenir que deux actes : le premier et le cinquième, joints de façon à ce que les derniers vers du premier annoncent le stratagème du mariage secret, ainsi que celui de la visite que fait Laure au roi. Les trois actes du milieu, qui mêlent et développent deux feintes, seraient superflus dans la mesure où ces feintes s'épuisent successivement, sans produire de changements durables dans la psychologie des personnages, ni dans la situation des faits. Mais c'est surtout à la suppression du troisième acte de Lope que se doit la clarté structurale et la secrète immobilité de la tragi-comédie française ».

<sup>334</sup> « Las relaciones amorosas previas, entre los personajes que son destinados a casarse señalan, además de una diferencia en la concepción de la verosimilitud, que la situación evoluciona de forma circular: más que una evolución es una revolución, es una acción inmóvil que casi excluye el dinamismo, porque prevalece la necesidad de dejar contentos a todos, mientras que al contrario, como lo decía al aludir a la estructura pentagonal de las *dramatis personæ*, el enredo de la comedia española no tiene que dejar satisfechos a todos los personajes, y es la significación, algo amarga, de muchos desenlaces ». Nous traduisons Couderc : « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII : transformación de un género », p. 278: « Les relations amoureuses antérieures, entre les personnages qui sont destinés à s'épouser, signalent, à part une différence dans la conception de la vraisemblance, que la situation évolue de façon circulaire: plus qu'une évolution, c'est une révolution, une action immobile qui exclue presque le dynamisme parce que la nécessité de contenter tous prévaut, alors que contrairement, comme je le disais en me référant à la structure pentagonale des *dramatis personæ*, l'enredo de la comedia espagnole n'a pas besoin de satisfaire tous les personnages, et c'est là la signification, quelque amère, de beaucoup de dénouements ».

prendre sur-le-champ la décision de tuer son rival, ce qui nous mènerait à la situation du quatrième acte. Le quiproquo entre Alexandre et Frédéric n'aurait pas lieu, Frédéric et Théodore pourraient s'avouer leur amour sans autre problème que la conscience de leurs devoirs. Ceci n'est pas une suggestion pour « améliorer » la pièce de Rotrou, mais juste une constatation qui met en évidence la structure parallèle de *Laure persécutée* et de l'intrigue secondaire de *Venceslas*. La même structure « télescopique » se retrouve dans *La Bague de l'oubli*. L'acte premier nous met en présence d'une double intrigue amoureuse : d'un côté, le roi et Liliane s'aiment, et de l'autre Léandre et Léonor.

Roi*	↔	Liliane (fille du Duc)
Léandre	↔	Léonor*

Le roi s'oppose à l'union de sa sœur avec Léandre. Le roi, à son tour, trouve son opposant dans le duc qui veut que sa fille Liliane épouse un autre candidat qu'il lui a choisi (le comte de Tancrede). De cette situation, on aurait pu, par l'arrestation du duc et du comte, passer immédiatement à la situation du cinquième acte : le roi épouse Liliane avec l'accord du duc et marie le comte à sa cousine, en même temps qu'il donne à sa sœur la permission d'épouser Léandre. Mais alors, tout le jeu de la bague, qui s'étend du deuxième au quatrième acte, disparaîtrait.

Dans le cas de *La Bague de l'oubli*, les exigences du genre comique expliquent pourquoi Rotrou s'est plu à introduire un dénouement avec retour à la situation initiale : il fallait que la comédie finisse bien, que tous les personnages soient satisfaits au dénouement. Cela faisait partie des conventions du genre, et l'on était conscient, à l'époque, de ce fonctionnement de la comédie. Dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille écrit :

Ainsi dans les comédies de ce premier volume, j'ai presque toujours établi deux amants en bonne intelligence, je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et les ai réunis par l'éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait<sup>335</sup>.

Voilà, avec les mots de Corneille, le fonctionnement de l'intrigue comique, telle qu'on la retrouve si souvent chez Rotrou. Mais *Les Occasions perdues*, *L'heureuse constance* et *Laure persécutée* sont des tragi-comédies. Il est à cet égard intéressant de se rappeler la définition qu'a donnée récemment Antoine Soare de la tragi-comédie d'avant 1637. Selon le critique roumain, la tragi-comédie

---

<sup>335</sup> Corneille, Pierre : *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in : *Trois discours*, éd. Louis Forestier, p. 53.

ne se caractérise pas par son dénouement heureux, comme les doctes étaient payés pour le faire croire, [...] mais par sa façon de l'amener, en déclarant nuls et non avenus les malheurs auparavant perçus comme réels. Elle consiste essentiellement en une tragédie dont on reconnaît le caractère fictif avant la chute du rideau, exactement comme dans *L'illusion comique*, mais sans que le recours au schéma du théâtre dans le théâtre y devienne à aucun moment aussi explicite<sup>336</sup>.

Cette vision des faits existait également au dix-septième siècle, comme le démontre Soare en citant La Mesnardière, selon qui la tragi-comédie est

une aventure de théâtre où les malheurs sont effacés par quelque bon événement<sup>337</sup>.

Soare emploie le terme de « surthéâtralisation » pour désigner le procédé par lequel tout ce qui pouvait être un conflit tragique est nié pour que se substitue à cette réalité feinte la réalité du dénouement heureux. Soare parle d'une « déréalisation du conflit », et c'est justement ce qui est le cas dans la plupart des tragi-comédies de Jean Rotrou. Lorsque nous constatons que les dénouements de ses (tragi-)comédies constituent un retour à l'ordre initial des choses, c'est que les obstacles des actes II, III et IV se révèlent finalement n'être des obstacles qu'en apparence. Il ne s'agit pas tant de retourner à la situation initiale que de déclarer nul le conflit. Tout n'était qu'une méprise, un songe, voilà à quoi pourrait se réduire l'explication de maint dénouement, ce qui nous ramène au thème de l'apparence et de la réalité, si souvent cité comme typique de la dramaturgie baroque (et de l'art baroque en général). Si *Bélisaire* (1642) n'obéit pas à la « circularité » et ne connaît pas de dénouement matrimonial, on peut interpréter cela comme une variation sur un schéma convenu, un jeu avec l'attente du spectateur. Au lieu de montrer au spectateur ce qu'il attend d'une tragi-comédie, Rotrou se plaît à tromper son public par un dénouement non conventionnel. *Bélisaire* se révèle, comme nous l'avons déjà évoqué, l'exception qui confirme la règle, alors que la plupart des dénouements dans l'œuvre de Rotrou s'y soumettent. Quant à *Venceslas*, c'est le fratricide tragique qui n'est guère conventionnel pour une tragi-comédie. À cela s'ajoute un dénouement également surprenant, sinon choquant, se terminant sur la perspective d'un mariage de l'assassin avec la veuve de sa victime<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> Soare, Antoine : « Poétiques de l'histoire – vérité, vraisemblance et querelle », in : Sabrina Vervacke et al. : *Les songes de Cléo. Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*, Presses de l'Université Laval, 2006, pp. 115-156 (p. 138).

<sup>337</sup> La Mesnardière: *La Poétique*, p. 7.

<sup>338</sup> Ce n'est que par le dénouement de l'intrigue secondaire de *Venceslas* que Rotrou reste dans les conventions de la tragi-comédie. Antoine Soare parle à propos de ces dénouements surprenants d'une « confusion des genres [qui] semble jouer » : « Un nouveau type de tragique disait sa nouveauté en violant

Ces deux exceptions mises à part, les adaptations françaises de la *comedia* obéissent à un autre principe que leurs modèles espagnols. Reprenons l'exemple de *Laura perseguida*. Au dénouement, après avoir vu les enfants de Laura et Oranteo, le roi finit par accepter que son fils n'épouse pas l'infante. Quelle différence avec *Laure persécutée*, où l'accord du roi a besoin d'une naissance royale de Laure ! Il n'y a donc aucun changement dans l'esprit du roi qui ne fait qu'accepter ce qu'il voulait obtenir de son fils, à savoir qu'il épouse une princesse.

Comment expliquer les raisons de cette « circularité des intrigues » que nous venons de constater ? À notre avis, le concept de la vraisemblance, entendue dans le sens de l'époque, peut en être la clef<sup>339</sup>. Psychologiquement, l'accord du roi est rendu vraisemblable par le fait que Laure est de sang royal. En outre, la réduction du temps de l'intrigue (nous en parlerons au chapitre sur l'organisation spatio-temporelle) pouvait faire paraître un retour à la situation initiale plus vraisemblable que l'évolution qu'on peut observer dans certaines pièces espagnoles. Pourtant, les événements du dénouement de *Laure persécutée* sont d'un romanesque conventionnel, on dirait presque invraisemblable : Orantée doit épouser l'infante de Pologne, alors qu'il aime en réalité Laure. Avant que le mariage ne soit conclu, Clidamas, « gouverneur de Laure » qui n'apparaît qu'au cinquième acte, révèle que Laure est la sœur de l'infante et qu'elle est donc de sang royal, rendant ainsi possible son mariage avec le prince Orantée<sup>340</sup>. Une telle révélation romanesque ne correspond pas trop à notre conception moderne de la vraisemblance. En revanche, un tel dénouement pouvait correspondre à l'attente du public, habitué à ce que les dénouements se produisent de façon extraordinaire, selon une conception de la vraisemblance que la critique de l'époque appelait justement et à juste titre le « vraisemblable extraordinaire »<sup>341</sup>. Avant de poursuivre, examinons brièvement les implications du « vraisemblable ».

---

les règles du genre antitragique qu'il avait infiltré, en jouant en somme délibérément avec l'attente générique des spectateurs ». Et parmi les pièces qui correspondent à cette stratégie, il compte « le *Bélissaire* (1643) et le *Venceslas* (1647) de Rotrou ». Soare, Antoine : op.cit., pp. 145 et 146. On pourrait ajouter à cela que dans *Venceslas* Rotrou semble suivre l'exemple de *Cinna, ou la clémence d'Auguste* (publiée en 1642), tragédie à fin heureuse de Corneille qui propose, quelques années avant *Venceslas*, le thème de la clémence du souverain.

<sup>339</sup> Nous sommes d'accord sur ce point avec Christophe Couderc qui attribue les modifications des dénouements français par rapport à leurs modèles espagnols à « une différence dans la conception de la vraisemblance ». Cf. Couderc : « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII : transformación de un género », p. 278.

<sup>340</sup> Il s'agit du *topos* de l'enfant caché par sa mère à sa naissance et confié à un gouverneur, *topos* datant de l'Antiquité grecque et que nous trouvons aussi dans la *Diane*.

<sup>341</sup> À propos des notions de « vraisemblable ordinaire » et de « vraisemblable extraordinaire », « distinguées depuis Castelvetro », nous devons beaucoup à l'analyse qu'en fait Pierre Pasquier dans son article « Le merveilleux peut-il être merveilleux ? L'aporie de la crédibilité dans l'esthétique théâtrale classique », in : Michel Prigent (éd.) : *Histoire de la France littéraire*. Tome II : Classicismes. XVII<sup>e</sup> –

Pour les critiques de l'époque, la vraisemblance est surtout ce qui apparaît vraisemblable aux yeux du public. Mais qu'est-ce concrètement que cette opinion du public ? Le Père Rapin écrit dans ses *Réflexions sur la poétique d'Aristote* que « le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature. Le vray-semblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public »<sup>342</sup>. Deux pôles opposés, à ce qu'il semble. Pourtant, Rapin affirme que le merveilleux et le vraisemblable sont compatibles lorsqu'une « divinité s'en mêle »<sup>343</sup>. Les exemples qu'il donne nous parlent de dieux de l'Antiquité qui changent Niobé en rocher ou qui aident Énée à déplacer « une roche que dix hommes n'avaient pu remuer »<sup>344</sup>. Il ne s'agit donc pas d'une vraisemblance « empirique », mais d'une espèce de vraisemblance intra-fictionnelle, obéissant à d'autres lois que la vie de tous les jours. Dans le cadre d'une épopée ou d'une tragédie antique, il était vraisemblable que les dieux, en lesquels le public parisien ne croyait certainement pas, fissent de telles choses. Le vraisemblable dans l'interprétation de la critique du XVII<sup>e</sup> siècle est donc un monde de conventions. Qu'en est-il dans la tragi-comédie où les dieux de l'Antiquité n'ont pas pour habitude d'intervenir ?

Le fait est que les retrouvailles de Laure et de sa sœur, l'infante de Pologne, ne laissent pas d'être le produit d'une coïncidence assez peu vraisemblable. C'est ici que le « vraisemblable extraordinaire » entre en jeu. Jean Chapelain écrit dans la deuxième version de son *Discours de la poésie représentative* que « dans le cinquième [acte] le nœud se démêle avec vraisemblance par des voies imprévues, d'où résulte la merveille »<sup>345</sup>. Il est évidemment question du dénouement qui doit susciter « la merveille » en satisfaisant à une double condition : surprendre et être vraisemblable<sup>346</sup>. Mais comment la surprise et la vraisemblance sont-elles conciliables ? Selon Pierre Pasquier, « la vraisemblance extraordinaire se résume au résultat surprenant d'une

---

XVIII<sup>e</sup> siècle, volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris : PUF, 2006, pp. 629-644 (p. 631).

<sup>342</sup> Rapin, René : *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris : chez François Muguet, 1684, p. 52 ; (chap. XXIII).

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> Ibidem.

<sup>345</sup> Chapelain, Jean : « Discours de la poésie représentative (II) », in : *Opuscules critiques*, p. 129.

<sup>346</sup> Concept déjà énoncé par Aristote dans la *Poétique* : au chapitre 24, il affirme que « La tragédie doit produire l'effet de surprise ». *La Poétique*, éd. citée, p. 125. Avant, il précise que « de toutes les vraisemblances, la meilleure est celle qui résulte des faits eux-mêmes : le choc de la surprise se produit selon les voies du vraisemblable ». *Poétique* 16, ibidem, p. 91. Or c'est à une reconnaissance que nous avons affaire au dénouement de *Laure persécutée*. Le terme grec qu'utilise Aristote est *θαυμαστόν*. À propos de ce mot, Pierre Pasquier précise qu'il veut dire « qui suscite surprise et admiration », et il juge que ce concept est proche du « merveilleux ». Pasquier : op.cit., p. 634.

Surprise et vraisemblance sont donc déjà associées chez Aristote. Nous reviendrons sur cette question au cours du chapitre V, sur la perspective du spectateur, où nous traiterons particulièrement de la question de savoir dans quelle mesure la reconnaissance est une véritable surprise pour le spectateur.

coïncidence ménagée entre deux faits ordinaires »<sup>347</sup>. Pasquier appuie son argumentation sur un passage des *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, dans lequel l'auteur, c'est-à-dire Jean Chapelain, donne l'exemple de « l'aventure d'Hécube, qui par une rencontre extraordinaire vit jeter par la Mer le corps de son Fils sur le rivage, où elle estoit allée pour laver celui de sa Fille ». Chapelain précise que les « deux choses [...] considérées séparément n'ont rien qui ne soit ordinaire », mais que leur coïncidence est « extraordinaire et merveilleuse »<sup>348</sup>. Cette espèce de merveilleux dû au hasard était donc « autorisée » par le critique le plus influent de l'époque.

Or, c'est une coïncidence de deux choses tout à fait ordinaires aux yeux du public français que nous trouvons au dénouement de *Laure persécutée* : habitué comme il l'était aux dénouements romanesques de la tragi-comédie<sup>349</sup>, le public devait trouver tout à fait normal que Laure soit une princesse (bien plus normal en tout cas que l'accord du roi pour un mariage avec une femme dépourvue de noblesse). Une telle révélation correspondait à ses attentes dans l'univers dramatique. Que l'infante de Pologne ait une sœur qu'on lui a cachée depuis sa naissance et qu'un gouverneur porte une lettre révélant ce secret le jour de son mariage sont également choses ordinaires dans une tragi-comédie. L'extraordinaire consiste en la coïncidence des deux faits : il est surprenant pour le public que ce soit justement l'infante, la sœur de Laure, qui soit l'élue du roi de Hongrie, alors que Laure est déjà l'amante du prince. « La merveille » est d'avoir trouvé au dénouement d'une tragi-comédie de telles coïncidences. Ceci cadre avec l'avis d'Hélène Baby qui remarque à propos des dénouements tragi-comiques de l'âge d'or de la tragi-comédie (1628-1642) : « Contingent, le dénouement des tragi-comédies est provoqué par les hasards des coïncidences et des rencontres »<sup>350</sup>.

Tout ce que nous venons de dire à propos du dénouement de *Laure persécutée* peut s'appliquer à celui de la *Diane*, où Rotrou s'éloigne encore de son modèle espagnol. Dans *La villana de Getafe*, Félix se voit moralement obligé d'épouser Inés, bien qu'elle soit une paysanne pauvre. Dans l'adaptation de Rotrou, la pauvreté de l'héroïne Diane est l'obstacle qui s'oppose à son mariage avec Lysimant. Mais au dénouement de la pièce, on apprend par une reconnaissance inattendue qu'elle est la fille d'une noble dame et la sœur

---

<sup>347</sup> Pasquier : op.cit., p. 631.

<sup>348</sup> Chapelain, Jean : « Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid », in : Gasté : *La querelle du Cid*, p. 364.

<sup>349</sup> C'est ce qui fait dire à Antoine Soare que les sujets de la tragi-comédie des années 1630 sont « d'origine invariablement romanesque ». Le critique poursuit sur sa lancée en proclamant que le genre tragi-comique profite de sa liberté « pour s'abandonner tapageusement à toutes les joies du conformisme, malgré ses apparences fracassantes de liberté et les rutillements effrénés de sa fantaisie ». Soare : op.cit., p. 129. Le dénouement de *Laure persécutée*, comme d'ailleurs celui de la *Diane*, nous le verrons, est romanesque, fantaisiste, mais conventionnel en ce qu'il ne fait que reproduire des clichés.

<sup>350</sup> Baby : *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, p. 169.



d'un jeune homme fort riche. Pour préparer cette révélation, Rotrou fait apparaître le frère de Diane trois scènes avant la fin de la pièce. À la dernière scène, Damon, un paysan qui était censé être le père de Diane, révèle que la jeune fille lui a été confiée en tant qu'enfant par sa mère. Comme par enchantement, tous sont sur place au bon moment pour que le mariage de Lysimant et de Diane, « bien dotée désormais »<sup>351</sup>, puisse se conclure.

René Bray affirmait déjà que « le critérium de la vraisemblance est l'opinion commune »<sup>352</sup>, l'opinion du peuple (et non celle des savants). Et il en tirait la conclusion suivante : « Lorsqu'on prend ainsi l'opinion pour la mesure du vraisemblable, lorsqu'on fait une loi au poète de suivre l'opinion du public, n'est-il pas juste de dire qu'on va au romanesque [...] ? »<sup>353</sup>. Ceci est intéressant parce que les dénouements de *Laure persécutée* et de la *Diane*, que Rotrou a modifiés par rapport à leurs modèles espagnols pour les rendre plus vraisemblables, sont des dénouements on ne peut plus romanesques. Nous verrons dans la suite de notre étude (cf. chap. V) qu'à un stade plus avancé de la carrière de Rotrou, le roman proprement dit fera de plus en plus sentir son influence.

### III. Conclusion

Des deux côtés des Pyrénées, on semble être théoriquement d'accord sur l'unité d'action. Mais il arrive que dans leur pratique dramatique, certains auteurs de *comedias* se soucient moins de composer une action vraiment unifiée que d'éblouir le spectateur par la combinaison de plusieurs actions réunies de façon artistique par un thème. D'autre part, les *comedias* dont l'action peut être qualifiée d'unifiée présentent souvent des intrigues complexes réunissant plusieurs sous-intrigues (des « amours parallèles ») fonctionnant d'après le système des personnages de la *comedia*. Mais cela n'a pas empêché Rotrou d'adapter des pièces qui présentaient justement ces difficultés.

Dans les deux cas, Rotrou adopte volontiers ce que ses modèles lui suggéraient de nouveau pour la scène française, tout en les adaptant aux besoins « doctrinaires » du monde dramatique français. Dans le premier cas, Rotrou s'astreint à supprimer les éléments susceptibles de rompre l'unité d'action. Dans l'autre, il lie davantage les différentes sous-intrigues de ses modèles pour éviter le reproche d'avoir composé des pièces « à épisodes ».

---

<sup>351</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 251.

<sup>352</sup> Bray : op.cit., p. 208.

<sup>353</sup> Ibidem, p. 212.

Les dénouements matrimoniaux, qui constituent souvent un retour à la situation de l'exposition, révèlent un souci de conformité aux conventions des genres comique et tragi-comique en France. Le public français était habitué à voir des dénouements qui contentent tous les personnages. Le retour de l'intrigue à la situation initiale donnait au dénouement un air de vraisemblance, étant donné qu'une véritable évolution de l'action pouvait paraître invraisemblable du fait de sa courte durée. Voilà la pratique à laquelle se conforme Rotrou au cours des années 1630, en adaptant des modèles espagnols qui prévoyaient parfois des dénouements moins heureux, et peut-être plus surprenants dans le fond, des événements.

Chez Rotrou, en revanche, la surprise passe par la façon même d'amener la solution du conflit. Dans *Laure persécutée* et dans la *Diane*, Rotrou ajoute au dénouement une reconnaissance qui doit provoquer l'émerveillement des spectateurs. Rotrou y joint « la merveille » à une vraisemblance de convention, d'après le principe de la « vraisemblance extraordinaire ». Nous verrons au chapitre V qu'une dizaine d'années plus tard, Rotrou remplace ce procédé par un autre, plus sophistiqué à bien des égards, apte à susciter la surprise par des voies moins usées. Abandonnant de plus en plus la « surthéâtralisation » (pour emprunter un terme à Antoine Soare), Rotrou adoptera dans *Bélisaire* et *Venceslas* des dénouements peu habituels pour le genre tragi-comique de son époque.

### CHAPITRE III.

#### L'ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE DE L'ACTION

Le présent chapitre se propose d'étudier les adaptations du théâtre espagnol par Rotrou du point de vue de l'organisation de l'espace et du temps. Comme nous le verrons, des principes différents régissaient l'organisation spatio-temporelle du théâtre espagnol et français. Ces différences sont d'une part d'ordre doctrinaire, comme les unités de temps et de lieu, mais aussi d'ordre pratique, et il faut penser ici surtout aux conditions du décor de la scène. De toute évidence, des liens intimes existent entre le sujet du présent chapitre et celui du chapitre précédent. Aussi n'est-ce pas un hasard si, dans le discours théorique de l'époque, les unités de temps et de lieu forment, avec l'unité d'action, une triade aux multiples interactions. Elles ont dominé le débat théorique de la dramaturgie française au cours de la première moitié du dix-septième siècle. Presque inconnues avant 1630, elles se sont instaurées en France pendant la décennie 1630-1640<sup>354</sup>. La critique moderne considère les unités comme étant généralement acceptées à partir de 1639<sup>355</sup>. Mais ceci ne veut pas dire qu'elles soient observées partout de la manière la plus stricte<sup>356</sup>.

Comme nous allons le voir, l'observation des unités de temps et de lieu n'était pas requise théoriquement dans le théâtre espagnol du siècle d'or. Et on peut constater que dans bien des *comedias* ayant servi de modèle aux adaptateurs français, le temps et le lieu

---

<sup>354</sup> Jacques Schérer appelle « la période 1630-1640 [...] une période d'expérimentation ». Schérer : *La dramaturgie classique en France*, p. 114.

<sup>355</sup> Ainsi, René Bray remarque qu'après 1638, « [o]n ne conteste [...] plus leur autorité ». Bray : *La formation de la doctrine classique*, p. 278.

Dans une monographie plus récente, Dominique Moncond'huy remarque à propos des règles principales, dont « les unités de lieu, de temps et d'action », que « de fait, tout est quasiment fixé au sortir de la Querelle du *Cid* : les grands principes comme la manière dont on invite à les comprendre et à les mettre en œuvre sont établis, l'essentiel des débats est clos ». Moncond'huy, Dominique : *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 102.

<sup>356</sup> C'est ce qu'affirme Moncond'huy en se réclamant surtout de l'exemple de Pierre Corneille, « qui incarne sans doute un premier accomplissement véritable de la tragédie « classique » dès le début des années 1640, et qui n'a pourtant cessé de jouer des règles, de travailler les contraintes qu'elles posent ». Moncond'huy conclut avec pertinence que « les règles ne doivent pas être perçues comme un carcan, comme un ensemble d'interdits, mais plutôt comme des contraintes dont on peut finalement jouer – et qui jamais n'empêcheront l'émergence des spécificités, voire de l'esthétique propre à chaque dramaturge de quelque importance ». Ibidem, p. 103.

de l'action excèdent largement l'unité de jour et de lieu. De tels modèles pouvaient renfermer des sujets très variés, réclamant un temps considérable pour le développement de l'action<sup>357</sup>. L'adaptation de telles *comedias* aux exigences du classicisme moderne français était donc de nature à poser des difficultés.

En ce qui concerne le décor de la scène, le théâtre français était, à l'époque de Rotrou, dans une phase de transition. À l'Hôtel de Bourgogne, on pratiquait le décor simultané<sup>358</sup>. Mais celui-ci s'est modifié au cours des années pour faire place à un décor simplifié. Wilma Deierkauf-Holsboer a fait l'analyse d'un grand nombre de pièces de théâtre et en vient à la conclusion que certaines utilisent les cinq compartiments que leur offrait l'Hôtel de Bourgogne, alors que « dans d'autres pièces [...] les auteurs s'efforcent de réduire le plus possible le nombre de lieux et ils parviennent à mettre sur scène soit deux compartiments, soit un décor unique ». Elle remarque que dans trois pièces de Corneille, *Horace* (1640), *Polyeucte* (1641/42) et la *Mort de Pompée* (1642), « la scène ne représente qu'une chambre »<sup>359</sup>. Mais nous sommes alors dans les années 1640. Au début de la carrière de Rotrou, vers 1628/29, le décor simultané avec cinq compartiments représentant des lieux différents était la règle. Bien que les décors mêmes ne soient pas conservés, le mémoire de Laurent Mahelot, décorateur de l'Hôtel de Bourgogne, nous donne une idée de l'arrangement de cette scène au cours des années 1630. Puis, d'après les notices du décorateur Michel Laurent, qui succède à Mahelot, « les pièces à décor unique sont les plus nombreuses »<sup>360</sup>. En Espagne, en revanche, le théâtre se présentait d'une tout autre manière. En effet, contrairement aux habitudes françaises, le théâtre espagnol ne connaissait guère de décor, si bien que le spectateur devait imaginer les lieux de l'action<sup>361</sup>. En faisant appel à l'imagination, le théâtre espagnol avait la possibilité de conduire son public à travers le temps et l'espace à la façon d'un roman.

---

<sup>357</sup> Dans l'introduction de cet ouvrage (cf. le paragraphe « La littérature espagnole en France »), nous avons déjà évoqué *Las mocedades del Cid*, que Corneille adapta dans son *Cid*.

<sup>358</sup> C'est ce que Wilma Deierkauf-Holsboer conclut des notices du décorateur Laurent Mahelot dans son *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris*, p. 47. Nous nous joignons à son avis. À propos du document important que nous a légué le décorateur Laurent Mahelot, Jean-Pierre Ryngaert précise que « le *Mémoire de Mahelot* est un curieux document qui rassemble des listes de pièces représentées à l'Hôtel de Bourgogne, des illustrations reproduisant certains décors, et des notices décrivant les compartiments nécessaires à l'action ainsi que les objets matériels et les accessoires prévus pour la représentation ». Ryngaert, Jean-Pierre : « L'antre et le palais dans le décor simultané selon Laurent Mahelot. Étude du fonctionnement de deux espaces antagoniques », in : Elie Konigson : *Les Voies de la création théâtrale, VIII: Théâtre, histoire, modèles*, Paris : CNRS, 1980, pp. 183-226 (p. 185) .

<sup>359</sup> Deierkauf-Holsboer : op.cit., pp. 57-58.

<sup>360</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>361</sup> Henryk Ziomek explique que la scène du *corral* était dressée devant la façade d'une maison et qu'un rideau peint pouvait servir de décor. Le décor n'étant pas modifié au cours de la pièce, les changements de lieu étaient laissés à l'imagination du spectateur : « Changes in scenery were left to the imagination of the

Face aux différences doctrinaires et pratiques entre les deux traditions dramatiques, l'adaptateur devait faire des choix ; ce sont les choix de Rotrou dans ce contexte qui retiendront notre attention, après que nous aurons jeté un coup d'œil sur l'arrière-plan théorique et les conditions de la scène de l'époque qui a vu se produire sur la scène les pièces de notre corpus.

## I. Contexte historique

Dans l'introduction de cette étude, nous avons fait mention de l'opposition des « réguliers » et des « irréguliers » au cours des querelles des années 1630. La polémique concernait pour une grande part les unités de temps et de lieu. Mais avant de nous occuper de cette polémique qui accompagnait la question des unités, penchons-nous d'abord sur ses origines et la façon dont elles furent introduites en France.

### 1. Les unités de temps et de lieu – origines et discussion théorique en France

L'idée de l'unité de temps se trouve dans la *Poétique* d'Aristote, et c'est de son autorité que se réclameront bien des théoriciens en matière de « règles » du théâtre. Mais dans la *Poétique*, l'unité de temps n'est pas une règle, « elle y a la forme d'une constatation historique plutôt que d'un précepte »<sup>362</sup>. Quand Aristote parle de la « révolution du soleil » qui délimite le temps de la tragédie, c'est par effet de contraste avec l'épopée qui, elle, peut étendre indéfiniment la durée de son action :

L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles qui utilise – mais seul – le grand vers, mais le fait qu'elle a un mètre uniforme et qu'elle est une narration les rend différentes. Elles le sont encore par leur longueur : la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter ; l'épopée, elle, n'est pas limitée dans le temps ; sur ce point aussi elles diffèrent, encore qu'au début les poètes en aient usé dans les tragédies comme dans les épopées<sup>363</sup>.

Concentration de l'action de la tragédie contrairement à la longueur caractéristique de l'épopée, voilà ce qui différencie les deux genres, outre la nature du vers et la forme – narrative ou dramatique.

---

spectators, who were kept informed by the actors that a shift in setting had occurred ». Ziomek, Henryk : *A history of Spanish golden age drama*, The University Press of Kentucky, 1984, p. 31.

<sup>362</sup> Bray : op.cit., p. 254.

<sup>363</sup> Aristote : *La Poétique*, trad. Dupont-Roc / Lallot, pp. 49-50.

Dans l'Italie renaissante du XVI<sup>e</sup> siècle, l'unité de temps est reprise et interprétée par les commentateurs de la *Poétique*. Par rapport à celle-ci, l'unité de lieu est un ajout qui apparaît pour la première fois dans la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570) de Ludovico Castelvetro (1505-1571)<sup>364</sup>. C'est par la lecture de tels commentaires que les critiques français se mettent à réfléchir sur la notion de temps ainsi que sur celle de lieu. Selon Alain Génétiot<sup>365</sup>, les idées de Castelvetro auraient inspiré une préface de Jean de La Taille, intitulée *De l'art de la tragédie* (1572), dans laquelle ce dernier recommande de « toujours représenter l'histoire ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, et en un mesme lieu »<sup>366</sup>. Remarquons cependant que tout ce qui pourrait se rapporter aux unités de temps et de lieu dans l'écrit de La Taille se limite à cette seule remarque que nous venons de citer et que l'influence de Castelvetro n'est pas attestée. C'est pourquoi il serait peut-être exagéré de parler d'une théorisation des unités chez cet auteur. Vauquelin de la Fresnaye dans son *Art poétique* (1605) recommande l'unité de temps. Mais son avis ne fut pas suivi par la pratique de la postérité immédiate. Alain Génétiot constate qu'« [a]u début du XVII<sup>e</sup> siècle la tradition française, dans la continuité des représentations médiévales, proposait un spectacle étendu sur plusieurs journées »<sup>367</sup>.

Les unités de temps et de lieu ne sont donc pas d'usage dans la dramaturgie française quand, en 1630, Chapelain développe ses idées à propos de l'unité de temps dans une lettre adressée à Antoine Godeau, la *Lettre de la règle des vingt-quatre heures*<sup>368</sup>. Pour toute la discussion théorique à ce sujet, cet écrit, inspiré des néo-aristotéliens italiens<sup>369</sup>, reste un document fondamental. L'idée que Chapelain y expose est celle de la vraisemblance de la représentation : il recommande le respect de l'unité de temps pour créer un effet d'illusion aussi parfait que possible. Le spectateur qui assiste à une représentation théâtrale doit prendre l'action sur scène pour une action véritable qui se passe sous ses yeux. Il s'agit

d'obliger l'esprit [du spectateur] par toutes voies à se croire présent à un véritable événement et à vêtir par force dans le faux les mouvements que le vrai même lui eût pu donner<sup>370</sup>.

---

<sup>364</sup> Cf. Ehrstine, Glenn: « Vom Zeichen zum (leeren) Abbild. Das Drama der Frühen Neuzeit als visuelles Medium », in: Barbara Becker-Cantarino et al.: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Teil I, Wiesbaden: Harrassowitz, 2000, pp. 407-417 (pp. 413 sq.).

<sup>365</sup> Génétiot : *Le classicisme*, p. 314.

<sup>366</sup> La Taille, Jean de : *De l'art de la tragédie*, éd. Frederick West, Éditions de l'université de Manchester, 1939, p. 25.

<sup>367</sup> Ibidem, p. 315.

<sup>368</sup> Génétiot va jusqu'à parler d'une « véritable révolution qu'introduit Chapelain dans sa *Lettre* » (ibidem).

<sup>369</sup> Cf. ibidem.

<sup>370</sup> Chapelain, Jean: *Lettre sur sa règle des vingt-quatre heures*, dans: *Opuscules critiques*, p. 116.

Par conséquent, les données spatio-temporelles de l'action ne doivent en aucun cas rompre l'illusion. C'est dire que la durée de l'action doit se rapprocher le plus possible de la durée de la représentation (deux à trois heures), et le lieu de l'action doit être aussi réduit que possible pour ne pas être en décalage trop voyant par rapport à l'espace offert par la scène<sup>371</sup>. C'est en cette qualité que l'imitation, comprise comme représentation, doit être parfaite<sup>372</sup>. Dans le raisonnement de Chapelain, l'unité de lieu, qui est un ajout de la postérité à la *Poétique* d'Aristote<sup>373</sup>, est de la sorte étroitement liée à l'unité de temps :

Mais comme la longueur du temps porte avec soi une inévitable nécessité de plus d'un lieu, n'y ayant point d'apparence qu'une histoire de dix ans se fût passée toute en une même place, il serait impossible que l'œil se pût disposer à croire que ce même théâtre qu'il ne perdrait point de vue fût un autre lieu que celui que le poète aurait voulu qu'il fût la première fois et par ce moyen il jugerait la représentation faite de la sorte fausse et absurde en même temps<sup>374</sup>.

Chapelain nous dit que le spectateur jugerait le spectacle absurde si le lieu de l'action changeait alors que lui-même n'a pas changé de place. Or, il est inconcevable qu'une action qui dure plusieurs années se déroule sans déplacements. Donc, une telle action ne sera pas acceptable au théâtre. L'unité de lieu sert de support à l'unité de temps. Chapelain insiste sur les conditions particulières de la représentation de théâtre qui diffèrent de la lecture d'un roman. Lorsqu'on lit un roman, l'imagination suit facilement le cours de l'action à travers le temps et l'espace. Mais au théâtre, le sens de la vue sert d'organe de réception, et l'œil n'accepte pas tout :

[...] pour les poèmes narratifs l'imaginative suit, sans contredit, les mouvements que le poète lui veut donner, étant particulièrement née à ramasser les temps en peu d'espace et suffisant d'entendre que l'on veut que les jours et les années soient passées en certain nombre pour s'accommoder à le croire et conformer à cette impression son indéfinie capacité ; mais [...] pour les [poèmes] représentatifs l'œil, qui est un organe fini, leur sert de juge, auquel on ne peut n'en faire voir que selon son étendue et qui détermine le

---

<sup>371</sup> Chapelain doit ces idées à ses prédécesseurs italiens. Alain Génétiot nous apprend que c'est Maggi (1498-1564) « qui dès 1550 faisait de l'unité de jour le fondement de la vraisemblance ». Génétiot : op.cit., p. 315. Cf. aussi Bray : op.cit., p. 255. D'autre part, Bray recense les opinions de Jules César Scaliger (1484-1558) qui « souhaite que la durée de l'action coïncide avec celle de la représentation » et de Castelvetro qui argumente dans sa *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570) que, le spectacle étant soumis aux sens de la vue et de l'ouïe, le spectateur ne saurait croire à l'action représentée si elle dépassait le temps de la représentation. Bray : op.cit., p. 256.

<sup>372</sup> Cf. Forestier, Georges : « Imitation parfaite et ressemblance absolue : réflexions sur un paradoxe classique », in : *Poétique* 21, 82 (1990), pp. 187-202.

<sup>373</sup> Génétiot souligne que « inspirée de Castelvetro, [elle] est la moins évidente, la plus tardive, elle s'est imposée le plus difficilement et surtout elle est totalement inconnue d'Aristote ». Génétiot : op.cit., p. 321.

<sup>374</sup> Chapelain : op.cit., p. 123.

jugement de l'homme à certaines espèces de choses selon qu'il les a remarquées dans son opération<sup>375</sup>.

Ces idées ont leur origine dans la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) de Ludovico Castelvetro. Selon Glenn Ehrstine, c'est la découverte de la perspective en peinture qui a conditionné l'interprétation de la *Poétique* et la transition graduelle du décor simultané, permettant la juxtaposition des lieux, au décor unique et fidèle aux lois de la perspective. L'importance du sens de la vue comme juge de la représentation théâtrale vient, dans cette interprétation, du respect de la perspective dans le décor dramatique<sup>376</sup>. Or, nous allons voir que le théâtre français autour de 1630 ne respectait pas les lois de la perspective du décor à l'italienne. Néanmoins, la théorie de Castelvetro a été embrassée en France à cette époque-là.

« L'œil [...] sert de juge », nous dit Chapelain. Parce que le spectateur est présent à l'action représentée, le sens de la vue lui rappellerait que tout n'est que fiction s'il voyait que l'action se déplace dans l'espace alors que lui reste assis au même endroit. De même, une action qui excède trop le temps de la représentation rappellerait au spectateur que l'action ne se passe pas vraiment devant lui puisqu'il ne reste au théâtre que pendant quelques heures. Il s'agit donc de créer une illusion totale en faisant oublier au spectateur qu'il assiste à une représentation. C'est ce que la critique est convenue d'appeler « illusion mimétique », c'est-à-dire une sorte de « trompe-l'œil » pris au pied de la lettre<sup>377</sup>. L'œil, trompé par les apparences du théâtre, doit persuader l'imagination qu'elle assiste à une action véritable. De cette façon, les unités de temps et de lieu servent concurremment à assurer l'adhésion des spectateurs à la représentation théâtrale.

C'est ainsi que la notion de « vraisemblance de la représentation » doit être comprise. Elle est à différencier de la « vraisemblance de l'action », et c'est la confusion des deux notions qui a généré bien des malentendus entre « réguliers » et « irréguliers » au cours des diverses querelles de la première moitié du dix-septième siècle. Vraisemblance de l'action et vraisemblance de la représentation s'appliquent à deux aspects différents de l'imitation, à savoir l'imitation « diégétique » et l'imitation mimétique<sup>378</sup>. La notion de

---

<sup>375</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>376</sup> Cf. Ehrstine: « Vom Zeichen zum (leeren) Abbild », p. 413.

<sup>377</sup> Cf. Génétiot : op.cit., pp. 281 sq.

Georges Forestier explique que l'illusion mimétique « veut faire du théâtre, comme de tous les autres arts, une stricte reproduction du réel », et l'oppose à l'illusion comique qui « conçoit le théâtre comme une recreation personnelle du réel, obéissant à des lois de dramatisation qui lui sont propres ». Forestier, Georges : « Illusion comique et illusion mimétique », in : *Papers on French Seventeenth-Century Literature* 11 (1984), pp. 377-391 (p. 378).

<sup>378</sup> Nous suivons dans cette distinction Hélène Baby qui décrit « le passage de la diégèse à la mimèse » comme les transformations nécessaires pour faire de l'imitation d'une action en prose une imitation



« vraisemblance de l'action » ne s'applique qu'à l'action tout court, celle d'une pièce de théâtre tout autant que celle d'un roman (imitation diégétique). Il s'agit de juger si l'enchaînement des faits en tant que tel est vraisemblable. Celle de « vraisemblance de la représentation » en revanche suppose la prise en considération des conditions de représentation et celle du rôle du temps et de l'espace de l'action pour le spectateur. Or pour Chapelain, les deux sortes de vraisemblance doivent être respectées pour qu'une pièce de théâtre soit faite selon les règles. Ainsi, sa position est beaucoup plus stricte que celle des adversaires des règles qui ne tiennent pas compte dans leur écrits de ce qu'on vient d'appeler la vraisemblance de la représentation.

Cependant, Chapelain est un cas extrême ; tous les théoriciens ne sont pas aussi stricts que lui. Bon nombre d'entre eux sont prêts à admettre que l'imagination du spectateur supplée aux invraisemblances de la représentation. L'abbé d'Aubignac reconnaissait ainsi que le spectateur pouvait accepter la convention selon laquelle beaucoup de temps s'écoulait entre deux actes :

Et ce qui a fait que de notre temps l'imagination des Spectateurs n'a pas été si rudement choquée de ces Tragédies de plusieurs mois, et de plusieurs années, c'est que ce Théâtre demeurait tout vide après un Acte, et que l'on ne considérait point notre musique, comme partie, ni les Violons, comme Acteurs de la Tragédie ; si bien que durant cette absence de toutes sortes de personnages, l'imagination, qui raccourcit les temps, comme il lui plaît, faisait passer les moments pour des années, d'autant plus aisément que les yeux n'y contredisaient point<sup>379</sup>.

Ce qui fait dire à Hélène Baby que « [l']acceptation de la convention va de soi pour ces spectateurs, « bon public », qui goûtent naïvement le plaisir de l'imitation, dans toutes les formes de spectacles. La convenance entre les temps et les lieux fictifs et les temps et les lieux réels, que les historiens de la littérature ont coutume de nommer vraisemblance externe, n'était donc pas une condition *sine qua non* de l'illusion »<sup>380</sup>.

Voilà qui explique pourquoi, au cours de la « querelle des règles »<sup>381</sup> autour de 1630 et de la querelle du *Cid* en 1637, les adversaires des règles affirmeront que leur esprit suit sans problème une action qui se déplace d'un pays à l'autre ou qui excède les vingt-quatre heures. L'argumentation de l'auteur anonyme du *Discours à Cliton sur les*

---

théâtrale. Parmi ces transformations, elle compte « les unités de lieu et de temps », « le transfert des informations depuis un narrateur tout-puissant vers des personnages pris dans des situations particulières » et « toutes les adaptations nécessaires à la théâtralisation ». D'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, éd. citée, p. 647.

<sup>379</sup> Ibidem, pp. 317-318.

<sup>380</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 5, p. 31.

<sup>381</sup> Nous suivons la terminologie de Jean Rohou : *La tragédie classique (1550-1793)*, p. 95.

*Observations du Cid*, qui pendant la querelle du *Cid* se trouvait du côté des irréguliers, en offre un bel exemple:

L'objet de la Poésie Dramatique est d'imiter toute action, tout lieu et tout temps, de façon qu'il ne s'y fait rien par aucun espace de temps, et il n'est point de pays de si grande étendue, ou si éloigné que le Théâtre ne puisse représenter. Ceux qui ne veulent qu'une action, un temps précis de vingt-quatre heures, et une Scène en un seul lieu, n'embrassent qu'une petite partie de l'objet de leur art [...] Par l'unité d'action, ils n'accommodent le Théâtre qu'à une sorte d'histoires, au lieu d'accommoder toutes sortes d'histoires au théâtre, par l'espace de vingt-quatre heures ils restreignent la puissance de l'imagination et de la mémoire au lieu de l'étendre, et font les auditeurs d'un petit Esprit et par la Scène qu'ils assignent en un seul lieu, ils ôtent tous les cas fortuits qui sont en la nature et imposent une nécessité aux choses, de se rencontrer ici ou là, en quoi ils détruisent la vraisemblance, règle fondamentale de la Poésie. Voilà une longue suite d'actions qui se font en divers pays, avec un long espace de temps. Pourquoi, puisqu'elles arrivent ainsi, et ainsi naturellement ne seront-elles représentées en la même sorte ? La nature ne fait rien que l'Art ne puisse imiter. Toute action et tout effet possible et naturel peut être imité par l'Art de Poésie<sup>382</sup>.

*Imagination* est à notre avis le mot clé dans le plaidoyer de l'auteur du traité. En affirmant que l'imagination peut suivre l'action dramatique partout à travers le temps et l'espace, il suppose pour la poésie dramatique le même mode de réception que pour la poésie narrative. Selon l'auteur du *Discours à Cliton*, l'imagination n'a pas besoin d'illusion d'optique<sup>383</sup>. En cela, sa position est diamétralement opposée à celle de Chapelain<sup>384</sup>. Et pour cette même raison, la vraisemblance de la représentation ne joue aucun rôle dans son traité. Par conséquent, l'interlocuteur de Cliton<sup>385</sup> peut affirmer que l'action en tant que telle n'est pas moins vraisemblable pour avoir une durée de plusieurs jours, voire plus. En postulant que le théâtre peut représenter toutes les actions, tous les

---

<sup>382</sup> *Discours à Cliton sur les Observations du Cid. Avec un traité de la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle de XXIII heures*, in : Dotoli, Giovanni : *Temps des préfaces*, p. 280. Selon Dotoli, l'auteur du discours est Jean Gilbert Durval. Pierre Pasquier est plus réticent à attribuer le traité à un auteur précis. Cf. Pasquier, Pierre : « Une brillante critique du modèle classique : le *Discours à Cliton* », in : *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 44, n. 2 (avril-juin 1992), pp. 129-145.

<sup>383</sup> Comme l'explique Emmanuelle Hénin, une telle illusion nuirait même au plaisir du théâtre: « Un mimétisme trop myope conduit à méconnaître le propre du plaisir dramatique, qui ne consiste pas à prendre le fictif pour du réel, mais à mesurer le degré de vraisemblance entre l'imitation et l'objet imité, comme le précisait Piccolomini dès 1575 ». Hénin, Emmanuelle : « L'illusion scénique de la Renaissance italienne à Corneille », in : *Littératures classiques 44. L'illusion au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion 2002, pp. 15-34, (pp. 32-33).

<sup>384</sup> Emmanuelle Hénin résume de la façon suivante la différence entre réguliers et irréguliers dans le contexte de l'illusion théâtrale: « [...] les réguliers pensent que l'œil doit persuader l'imagination, tandis que les irréguliers inversent le primat de ces deux facultés ». Hénin : op.cit., p. 27. C'est cette opposition qui fait parler A. Génétiot « d'un théâtre d'imagination pour lequel les unités sont sans objet ». Génétiot : op.cit., p. 323.

<sup>385</sup> Tournure que nous empruntons à Pierre Pasquier : « Une brillante critique ».

temps et tous les lieux, il se fait le défenseur d'une position proche de la pratique de la *comedia* qui faisait appel à l'imagination des spectateurs<sup>386</sup>.

En somme, dans les débats théoriques français de l'époque nous avons affaire à l'opposition de deux esthétiques, « deux conceptions de la fiction qui opposent une action de type romanesque chargée de péripéties, qui suppose du champ pour se déployer pleinement, et une action simple resserrée et intériorisée, qui, dans sa brièveté et sa condensation, ne nécessite que peu de temps et d'espace »<sup>387</sup>. La divergence fondamentale entre réguliers et irréguliers, vraisemblance absolue et illusion totale d'un côté, imagination et fantaisie de l'autre, a son origine dans deux convictions opposées quant au but de la poésie dramatique. Pour ceux qui défendent théoriquement la position des irréguliers, c'est le plaisir de la représentation théâtrale qui est central. Dans l'introduction de cette étude, nous avons fait état de la position de François Ogier selon qui la poésie dramatique « n'est faite que pour le plaisir et le divertissement ». Or voici comment il tourne cet argument contre la règle de l'unité de temps :

[C]e plaisir ne peut procéder que de la variété des événements qui s'y représentent, lesquels ne pouvant pas se rencontrer facilement dans le cours d'une journée, les Poètes ont été contraints de quitter peu à peu la pratique des premiers, qui s'étaient resserrés dans des bornes trop étroites<sup>388</sup>.

Selon Ogier, l'unité de temps nuit donc au plaisir qu'il considère comme but unique de la poésie dramatique. Il met sur le compte de la règle des vingt-quatre heures les défauts qu'il constate dans bien des pièces des « Anciens » :

[...] prévoyant bien que la variété des événements est nécessaire pour rendre la représentation agréable, ils font échoir en un même jour quantité d'accidents et de rencontres qui probablement ne peuvent être arrivés en si peu d'espace. Cela offense le judicieux spectateur, qui désire une distance, ou vraie ou imaginaire, entre ces actions-là, afin que son esprit n'y découvre rien de trop affecté et qu'il ne semble pas que les personnages soient attirés pour paraître à point nommé comme des Dieux de machine, dont on se servait aussi bien hors de saison. Ce défaut se remarque presque dans toutes les pièces des Anciens [...]<sup>389</sup>

On pourrait répondre à Ogier que les dramaturges n'ont qu'à adapter leurs sujets aux conditions de l'unité de temps, mais il prévient un tel argument en affirmant qu'il est

---

<sup>386</sup> Cf. à ce propos l'introduction de ce chapitre et le paragraphe « Le décor et la représentation en France et en Espagne », *infra*.

<sup>387</sup> Génétiot : op.cit., p. 315.

<sup>388</sup> Ogier, François : « Préface au lecteur », in : Jean de Schélandre : *Tyr et Sidon. Tragicomédie divisée en deux journées*, Paris : R. Estienne, 1628, citation d'après Giovanni Dotoli : op.cit., p. 181.

<sup>389</sup> Ibidem, pp. 182-183.

nécessaire de montrer au spectateur des événements variés qui ne peuvent pas « se rencontrer facilement dans le cours d'une journée »<sup>390</sup>. Ainsi, toute l'argumentation repose sur l'affirmation que le plaisir est le but de la poésie. C'est par cette conviction qu'Ogier se distingue de Chapelain, pour qui la poésie dramatique devait aussi avoir un effet moral, et plus précisément *cathartique* sur le spectateur. La quête de l'illusion absolue par les unités et la vraisemblance de la représentation était au service des émotions tragiques et de l'effet cathartique de la tragédie :

Je pose donc pour fondement (dit Chapelain) que l'imitation en tous poèmes doit être parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, *pour le purger de ses passions déréglées*, les objets comme vrais et comme présents<sup>391</sup>.

Et, plus loin dans le même traité, il affirme que

[...] le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre, et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui la pourraient faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions tirent après soi [...] <sup>392</sup>

Chapelain prête donc à l'art une finalité morale. Toute représentation théâtrale doit libérer (purger) les spectateurs des « mauvaises habitudes », de ces passions vicieuses qui peuvent causer toutes sortes de désordre. C'est une affirmation qu'on est très loin de trouver chez les irréguliers. L'opposition entre réguliers et irréguliers est donc entre autres fondée sur deux convictions différentes concernant le but de la poésie, *delectare* pour les irréguliers, *prodesse* pour les partisans des règles.

Quant à Corneille, on sait qu'il a toujours gardé ses distances par rapport aux règles de la dramaturgie néo-classique, même s'il les respecte dans la plupart de ses pièces. Ainsi, dans l'*Epistre*<sup>393</sup> de la *Suivante* (créée en 1634, publiée en 1637), pièce pourtant régulière dans son ensemble, Corneille affirme :

J'ayme à suivre les regles, mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps mesme sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec les beautez des evenements que je décris. Sçavoir les regles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre Theatre, ce sont deux sciences bien differentes, et peut-estre que

---

<sup>390</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>391</sup> Chapelain : op.cit., p. 115. C'est nous qui soulignons en caractères gras.

<sup>392</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>393</sup> Cette pièce liminaire apparaît dans les éditions de 1637 à 1657. Corneille, Pierre: *La suivante*, éd. Margitić, Genève: Droz, 1978, p. 3.

pour faire maintenant réussir une Piece, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace<sup>394</sup>.

En ce qui concerne le but de la poésie dramatique, la position de Corneille semble même proche de celle des irréguliers : bien après les querelles que nous avons évoquées, en 1660, Corneille dira encore que « la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs »<sup>395</sup>.

Nous verrons au cours du paragraphe suivant que le monde dramatique espagnol était moins divisé et plutôt dominé par le côté pratique de la dramaturgie. La connaissance de cette *communis opinio* qui régissait la dramaturgie au siècle d'or est fondamentale pour comprendre la production dramatique de Lope de Vega et de ses contemporains.

## 2. Les unités de temps et de lieu et la *comedia* espagnole

Selon Ignacio Arellano, « c'est un lieu commun de la critique de dire que le théâtre espagnol du Siècle d'Or se passe des unités de temps et de lieu »<sup>396</sup>. Toutefois, ceci ne signifie pas que les auteurs dramatiques espagnols aient ignoré le concept des unités de temps et de lieu. Il y eut en Espagne, comme en France, des partisans fervents de la régularité, comme Pinciano et Cascales, ou surtout Cervantes. Mais selon Juan Manuel Rozas, ces « classiques » ne furent pas aussi rigides qu'en France<sup>397</sup>. Et leur influence sur la pratique de la dramaturgie du siècle d'or n'était pas comparable à celle des théoriciens français tels que Chapelain.

Dans son manifeste, l'*Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega consacre un passage à la question des unités. Nous avons déjà commenté ses remarques à propos de l'unité d'action. Lope ne dit rien de l'unité de lieu, considérant qu'il pouvait la laisser de côté parce qu'elle n'est pas évoquée par Aristote. En revanche, il se livre à plusieurs réflexions concernant la question de l'unité de temps. Il affirme qu'il n'est pas besoin de la respecter au théâtre, mais il recommande de faire passer l'action dans un laps de temps aussi réduit que possible et de « placer » le reste du temps de la fiction dans les entractes. S'il renonce souvent à respecter l'unité de temps, c'est que, dans de

---

<sup>394</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>395</sup> Corneille, Pierre: *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in : *Trois discours*, éd. Louis Forestier, p. 38.

<sup>396</sup> « Es lugar crítico común que el teatro español del Siglo de Oro prescinde de las unidades de tiempo y lugar ». Arellano, Ignacio : « Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada », in : *La comedia de capa y espada. Cuadernos de teatro clásico* 1, Madrid, 1988, pp. 27-49, p. 30.

<sup>397</sup> Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, Madrid: Sociedad general española de librería, 1976, p. 90: « En la España barroca ni aun los clasicistas [...] tomaron las unidades tan rígidamente ».

nombreuses pièces, Lope traite des sujets historiques, et c'est pour cette raison qu'il en parle explicitement :

Il n'est pas besoin de s'ingénier à ce qu'il [le sujet] se passe en la période  
d'un soleil, bien que ce soit le conseil d'Aristote,  
puisque nous lui perdons déjà le respect  
lorsque nous mélangeons la sentence tragique  
à l'humilité de la bassesse comique;  
qu'il se déroule en le moins de temps qu'il pourra,  
si ce n'est quand le poète écrit une histoire  
dans laquelle doivent passer quelques années  
qu'il pourra placer dans les distances  
entre les actes, ou s'il était nécessaire  
qu'un personnage fasse un certain chemin,  
chose qui offense tant celui qui l'entend,  
mais que celui qui s'offense n'aille pas les voir<sup>398</sup>.

Selon Juan Manuel Rozas, Lope de Vega est le « dramaturgo de la historia de España »<sup>399</sup>. En témoignent des pièces comme *Fuente Ovejuna*, et de nombreuses pièces historiques nourries de chroniques et de légendes historiques<sup>400</sup>. C'est ce qui explique le souci de Lope de défendre une pratique dramatique qui va souvent à l'encontre de l'unité de temps. Dans des *comedias* à sujet historique (et non seulement dans celles-ci), le « temps à perdre » pendant les entractes peut être long, non seulement chez Lope de Vega, mais aussi chez d'autres dramaturges du siècle d'or, comme en témoignent *Las mocedades del Cid*, où plusieurs mois passent pendant les entractes. C'est que les vicissitudes politiques inhérentes à la chronique d'une époque demandent un certain temps pour être représentées. Ainsi, Rozas explique que pour passer d'une situation fort confuse, à la fin du premier acte, à une situation plus stable au deuxième, il est souvent besoin qu'il s'écoule pendant l'entracte des années de conflits ou de développements politiques. Ou bien, il faut attendre qu'un personnage qui n'est pas encore né au début de

---

<sup>398</sup> Lope de Vega : *Arte nuevo*, vv. 188-200 : « No hay que advertir que pase en el período / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica ; / pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escribe historia / en que hayan de pasar algunos años / que éstos podrá poner en las distancias / de los actos, o si fuere fuerza / hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien lo entiende, / pero no vaya a verlas quien se ofende ».

<sup>399</sup> Rozas : op.cit., p. 94.

<sup>400</sup> C'est Menéndez Pelayo qui a, selon Juan Manuel Rozas, ouvert le chemin à l'étude des relations entre l'œuvre de Lope et ces sources historiques. Cf. Rozas, Juan Manuel: « La obra dramática de Lope de Vega », in : *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 37-68.

Une éd. numérique de cet article est disponible sur le site *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, url: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09252844299181862032268/p0000001.htm#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09252844299181862032268/p0000001.htm#I_1_)

la pièce devienne adulte pour prendre part au développement de l'intrigue<sup>401</sup>. La durée de l'action d'une *comedia* est donc presque illimitée. Mais pour les actes, Lope de Vega recommande de ne pas dépasser le jour :

Ayant choisi le sujet, qu'il l'écrive en prose  
et en divise la durée en trois actes,  
de façon à ce que chacun, s'il se peut,  
n'excède pas le terme du jour<sup>402</sup>.

Ceci revient à recommander l'unité de temps à l'intérieur des actes, et de là se comprend aussi le terme de *jornada* pour les actes de la *comedia*. Ce conseil a les apparences d'une concession aux partisans de la *Poétique* aristotélicienne. Mais nous croyons que cette « unité de temps des actes » n'est qu'une conséquence de ce que Christophe Couderc appelle la « continuité de temps »<sup>403</sup>. Généralement, il y a dans la *comedia* une multiplicité de lieux, l'unité de lieu est donc loin d'être respectée, et à l'intérieur de chaque acte, l'action se déplace d'un lieu à l'autre. Mais lors de ces déplacements, il y a continuité de temps. Cela veut dire que lorsqu'un personnage se déplace, il quitte la scène et fait place à d'autres personnages. Ceux-ci se trouvent au lieu d'arrivée du personnage mobile, et le déplacement est censé se dérouler pendant la durée de leur conversation. Certes, il s'agit là, Couderc s'en fait l'écho, d'une durée approximative et conventionnelle<sup>404</sup>, mais le spectateur des *corrales*, habitué à ce procédé, se considérait témoin de la continuité de l'action. Il n'y a donc pas de rupture dans le temps de l'action à l'intérieur des actes. Une telle continuité, si elle devait être vraisemblable, ne permettait évidemment pas que le temps représenté d'un acte s'étende au-delà d'une journée.

Il ressort de ces observations que l'application de l'unité de temps n'était pas complètement étrangère au théâtre espagnol, avec cette seule différence qu'elle s'appliquait le plus souvent à l'acte et non à la pièce entière. Cependant, il y a dans la pratique de la *comedia* espagnole un genre dans lequel les unités de temps et de lieu sont assez généralement respectées. Il s'agit des *comedias* dites *de capa y espada*<sup>405</sup>. La durée ou le lieu de l'action sont thématés parfois dans le titre des pièces comme *Lo que pasa*

---

<sup>401</sup> Cf. Rozas : *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, pp. 94-95. Rozas parle à ce propos de « distancias madurativas de los entre actos ». C'est-à-dire que la convention selon laquelle les entractes peuvent inclure de longues périodes de temps permet à l'action de décrire un véritable développement.

<sup>402</sup> Lope de Vega: *Arte nuevo*, vv. 211-214: « El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día ».

<sup>403</sup> Cf. Couderc, Christophe : « 'Quedar vacío el tablado' : sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », in : Isabel Ibáñez (Coord.) : *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro*, Pamplona : EUNSA, 2005, pp. 89-110.

<sup>404</sup> Cf. *ibidem*, p. 103.

<sup>405</sup> Voir pour une caractérisation du genre le paragraphe « Les genres dramatiques en Espagne » dans l'introduction de cette étude.

*en una tarde* (« Ce qui arrive en une après-midi ») de Lope de Vega, ou *En Madrid y en una casa* (« À Madrid et en une maison ») de Tirso de Molina. Ignacio Arellano<sup>406</sup> remarque que dans cette dernière pièce, allusion est faite au temps et au lieu de l'action en ces mots :

Ortiz, voilà des faits prodigieux  
que produisent les caprices de Fortune  
en cette même maison,  
tous en une journée<sup>407</sup>.

Le même critique cite d'autres exemples, comme celui d'un personnage s'étonnant que quelqu'un « venu depuis hier » soit « marié aujourd'hui légalement »<sup>408</sup>. Ces exemples montrent que, contrairement à la théorie de Chapelain, le respect des unités dans la *comedia de capa y espada* n'a pas pour fonction d'assurer la vraisemblance de la représentation. À en croire Ignacio Arellano, ce serait même l'inverse : l'unité de temps contribue plutôt à l'invraisemblance de l'action, en produisant chez les spectateurs surprise et admiration<sup>409</sup>. Quoi qu'il en soit, il paraît établi que le théâtre espagnol n'adhérait pas à l'idée de la vraisemblance absolue dans le sens où l'entendait un Chapelain, et encore moins Lope de Vega, *el monstruo de la naturaleza*, qui se devait à lui-même de refuser de s'assujettir à toute sorte de chaîne. De même, les unités de temps et de lieu ne sont que rarement respectées, et lorsqu'elles le sont, ce n'est pas pour assurer l'adhésion des spectateurs à l'illusion théâtrale, mais au contraire pour leur rappeler le caractère artificiel du jeu théâtral.

---

<sup>406</sup> Cf. Arellano : op.cit., p. 32.

<sup>407</sup> « Ortiz, prodigiosos casos / la Fortuna quimeriza / dentro desta misma casa, / todos ellos en un día ». Tirso de Molina: *En Madrid y en una casa*, in: *Obras dramáticas completas*. Tomo III, Madrid: Aguilar, 1958, p. 1271.

<sup>408</sup> Il s'agit de *La celosa de sí misma* du même Tirso de Molina, où l'on trouve dans une réplique l'exclamation : « ¿De ayer venido / y hoy casado por conciertos? ». Tirso de Molina: *Obras dramáticas completas*, Tomo II, Madrid: Aguilar, 1952, p. 1471.

<sup>409</sup> « [...] tal unidad persigue, a mi juicio, un efecto contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de *invrosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia ». Arellano, Ignacio : op.cit., p. 32. Nous traduisons : « [...] une telle unité poursuit, à mon avis, un effet contraire à celui des préceptes propres à la doctrine classique, c'est-à-dire qu'elle poursuit un effet d'*invraisemblance* ingénieuse et surprenante, capable de provoquer l'admiration et la suspension de l'auditoire. En d'autres termes, l'unité de temps ne peut pas être dissociée de la construction labyrinthique de l'ingénieuse intrigue, ni de l'accumulation des complications dont elle potentialise les effets ».



### 3. Le décor et l'unité de lieu

Dans plusieurs études sur le développement de la « doctrine classique » en France, on affirme que l'évolution vers ses règles, et surtout l'unité de lieu, était une conséquence des conditions de représentation<sup>410</sup>. À part la théorie néo-aristotélicienne, des questions tout à fait pragmatiques auraient été la cause de la « victoire des règles » vers 1640. Henry Carrington Lancaster est d'avis que l'installation du Théâtre du Marais au jeu de paume du Marais a eu un effet favorable sur l'instauration de la doctrine classique, à cause des moyens plus simples dont ce théâtre disposait par rapport à l'Hôtel de Bourgogne<sup>411</sup>. René Bray suggère que les habitudes propres à tel ou tel théâtre ont pu favoriser l'acceptation des unités :

Il fallait vaincre à la fois des habitudes et des intérêts. L'Hôtel de Bourgogne tenait à ses décors simultanés. Les auteurs qui le fournissaient résistèrent aux unités, Mondory au Marais les favorisa<sup>412</sup>.

Si Lancaster et Bray ont raison, cela veut dire que l'unité de lieu était surtout conditionnée par les limitations concrètes de la scène, si bien qu'elle aurait dû être acceptée la première. Or constate Jacques Schérer, c'est l'inverse qui est le cas : c'est l'unité de temps qui s'est imposée et qui a entraînée avec elle, comme une sorte de corollaire, l'unité de lieu :

Toutes les fois qu'il peut y avoir conflit entre l'unité de temps et celle de lieu, c'est l'unité de temps qu'on préfère respecter, en traitant les lieux, si besoin est, avec une grande désinvolture. L'unité de lieu, dans une de ses premières formes, apparaît comme une simple dépendance de celle de temps : l'auteur dramatique qui veut respecter l'unité de temps ne pourra placer son action, s'il lui faut plusieurs localités différentes, que dans des endroits où les personnages peuvent aller en vingt-quatre heures<sup>413</sup>.

---

<sup>410</sup> Ainsi, Jacques Schérer affirme que « de tous les éléments de la dramaturgie classique qui sont tributaires des faits scéniques, le plus important est celui que les théoriciens désignent par le terme d'unité de lieu ». Schérer : op.cit., p. 149.

<sup>411</sup> « For lack of documents we cannot speak of the repertory of the decorations of the second troupe with the same confidence that we can concerning those of the first, but we may suppose that their customs were much the same, except that greater freedom and fewer material resources characterized the one with which Mondory was associated. It seems probable that, having a simpler stock of decorations, they would be more ready than their rivals to adopt the economical classical system, thus promoting tragedy and comedy rather than tragi-comedy. The effect thus produced belongs, however, to the period that followed 1634. » Cf. Lancaster, Henry Carrington: *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, Part I : The pre-classical period 1610-1634, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1929, vol. 2, p.711.

<sup>412</sup> Bray, René: op.cit., p. 266.

<sup>413</sup> Schérer: op.cit., p. 123.

En dépit de ces observations, il semble probable que l'on attribuait davantage d'importance aux règles dramatiques au sein du Théâtre du Marais. Dans *Music and Theatre in France, 1600-1680*, John S. Powell résume en quelques phrases les différences qu'il y avait, pendant les années 30, entre L'Hôtel de Bourgogne et le Théâtre du Marais.

By 1628 a [...] company bearing the King's name and sponsorship had emerged as preeminent and established itself at the Hôtel de Bourgogne. Another troupe sponsored by Richelieu came to found the Théâtre du Marais, and built in Paris the first playhouse specifically designed for spectacular plays. These two rival theatres employed as their inhouse playwrights Jean Rotrou and Pierre Corneille, who furnished a constant supply of fashionable comedies and dramas for a new theatregoing public<sup>414</sup>.

Ce court passage comporte plusieurs renseignements essentiels pour comprendre l'évolution du théâtre pendant les années 1630. Si c'est Richelieu, fondateur de l'*Académie française* (1635) et patron de la vie littéraire et artistique de la France de Louis XIII, qui appuyait de son autorité le Théâtre du Marais, il est naturel que les innovations (telles que la règle des unités) proviennent de ce théâtre-là et que les dramaturges qui y font jouer leurs pièces se conforment davantage à ces règles que les dramaturges de l'Hôtel de Bourgogne.

Nous avons déjà remarqué que Corneille a toujours gardé ses distances par rapport aux règles. Dans son *Troisième Discours* (1660), composé plus de 25 ans après la création de ses œuvres de jeunesse dans lesquelles il se permettait bien des libertés avec l'unité de temps et de lieu<sup>415</sup>, Corneille se prononce pour une unité de lieu au sens large du terme, unité qui permette de représenter plusieurs lieux d'une ville : « j'accorderais très-volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles »<sup>416</sup>. Plusieurs lieux donc, à l'intérieur d'une ville. Mais en même temps, Corneille pose certaines conditions à cette pluralité, à savoir, premièrement, que chaque acte individuel se limite à un lieu unique, et deuxièmement, que le spectateur ne s'aperçoive pas de la diversité des lieux d'un acte à l'autre :

Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrais qu'on fît deux choses : l'une, que jamais on n'en changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre, comme il se fait dans les trois premiers de *Cinna* ;

<sup>414</sup> Powell, John S.: *Music and Theatre in France, 1600-1680*, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 3.

<sup>415</sup> Dans *La veuve* (1632) et *La galerie du Palais* (1633), le temps de l'action excède largement l'unité de jour.

<sup>416</sup> Corneille: *Troisième Discours*, p. 145.

l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc. Cela aiderait à tromper l'auditeur, qui ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevrait pas, à moins d'une réflexion malicieuse et critique, dont il y en a peu qui soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter<sup>417</sup>.

Dans ce passage, Corneille plaide pour une unité de décor propre à faire oublier au spectateur que l'action se passe dans plusieurs endroits compris dans une ville. Dans la pensée du poète, l'unité de décor pouvait donc servir de « trompe-l'œil » quant à l'unité de lieu. Un tel usage ne pouvait manquer de contraster avec le décor multiple qui mettait justement l'accent sur le non-respect de l'unité de lieu. Cependant, ce n'est pas notre but d'étudier ici en détail cette question. Ce qui nous intéresse dans la discussion portant sur les unités et le décor, c'est l'idée que les possibilités du décor aient pu influencer la façon dont l'auteur organisait l'espace d'une pièce de théâtre. Se pose en particulier la question de savoir de quelle façon les différences du décor de la scène française et espagnole ont pu conditionner la façon dont Rotrou organisait l'espace de son adaptation française. Puis, il s'agira de juger dans quelle mesure, et à quel moment de sa carrière, le décor et les unités ont influencé la pratique de Rotrou en tant qu'adaptateur du théâtre espagnol.

#### 4. Le décor et la représentation en France et en Espagne

En ce qui concerne le décor, les conditions de représentation en France et en Espagne étaient fondamentalement différentes. Au début de la carrière dramatique de Lope de Vega, le théâtre espagnol tel qu'il était pratiqué dans les *corrales*, ne connaissait pas de vrai décor<sup>418</sup>. Il y avait, certes, une toile peinte au fond de la scène, qui pouvait figurer une ville. Mais on n'utilisait pas de coulisses comme dans le théâtre italien ou français. C'est dire que le spectateur devait imaginer le lieu où se passait l'action, lieu qui pouvait être décrit par la parole fonctionnant comme stimulus de l'imagination du spectateur. Marc Vitse fait observer à ce propos que la parole ne doit pas être considérée comme un

---

<sup>417</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>418</sup> Jean Sentaurens affirme que « parler [...] de 'mise en scène' constitue un anachronisme et pour tout dire un contresens. Théâtre poétique et lyrique, la *comedia nueva* donne la primauté au texte. [...] Le lieu dramatique n'est pas figuré sur scène : espace de convention, il est suggéré à l'invention du public par les seules vertus poétiques du texte déclamé ». Sentaurens, Jean : « Vraisemblance. Théâtralité. Spectacle. Le poète contre le charpentier. Lope de Vega et le nouveau public de théâtre, vers 1620 », in : Isabel Ibañez (éd.) : *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro*, Pamplona : EUNSA, 2005, pp. 33-49 (p. 35). Hugo Albert Rennert affirme à propos de la mise en scène dans la *comedia* que « there can be no doubt that down to about the last decade of the sixteenth century (i.e., even a few years after Lope de Vega had begun to write for the stage) the public theaters of Madrid possessed only the most primitive stage machinery and appliances, and no scenery in our sense of the word ». Rennert, Hugo Albert : *The Spanish Stage*, New York: Dover Publications, 1963, p. 78.

pis-aller de la dramaturgie face à des impossibilités techniques, mais comme un choix esthétique conscient :

[...] Pendant sa période la plus intense et la plus inventrice, qui correspond à la première moitié du siècle, c'est avec une parfaite cohérence esthétique que la *comedia* accorde, parmi tous les éléments constitutants du phénomène théâtral, une primauté absolue à la parole que récite le personnage, et privilégie par voie de conséquence, chez celui qui la reçoit et qu'elle nomme *oyente*, le sens de l'ouïe<sup>419</sup>.

Cette interprétation moderne est étayée par une affirmation de Lope de Vega que Vitse cite dans ce contexte et que voici :

Les oreilles diront la même chose aux yeux ; parce qu'elles voient comme eux, dessinant dans l'imagination en idées ce qu'elles entendent<sup>420</sup>.

Selon le phénix des auteurs espagnols, les oreilles ont, par le biais de l'imagination, le même pouvoir que les yeux, ce qui amène Vitse à qualifier la *comedia* de « théâtre de l'imaginaire »<sup>421</sup>, imaginaire nourri par la parole<sup>422</sup>. Ceci donnait une grande liberté à l'auteur. Le plateau pouvait représenter n'importe quel lieu, et grâce à l'imagination des spectateurs, l'action pouvait facilement se déplacer d'un lieu à l'autre sans que le besoin de changer de décor se fit ressentir. En fait, cette liberté permettait de représenter presque tout. Les choses qu'on ne pouvait pas représenter directement pouvaient l'être par la parole. Ainsi, au deuxième acte de *Las mocedades del Cid*, on assiste à une bataille entre une armée maure et les hommes du chevalier Rodrigue. Pour la représenter, l'auteur Guillén de Castro se sert du procédé des voix derrière les coulisses. Les spectateurs voient un berger prenant la fuite et quatre Maures. Ensuite, le déroulement de la bataille est suggéré par la parole. D'abord, les Maures voient un nuage de poussière, un « étendard », et on entend le son d'une trompette et le cri de « Santiago ! » des chevaliers chrétiens. Les Maures répondent par « Mahoma ! » et, après un nouvel échange de cris de guerre, les Maures quittent la scène. Le déroulement de la bataille est décrit par le berger caché sur un rocher et accompagné de bruits de « tambours de guerre et bruits de coups

---

<sup>419</sup> Vitse : *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 263.

<sup>420</sup> « Lo mismo dirán los oídos contra los ojos ; pues pueden ver como ellos, retratando en la imaginación por ideas lo que oyen ». *Prólogo dialogístico a la parte XVI*, Madrid 1621. Il s'agit d'un prologue au tome XVI des *comedias* de Lope de Vega, en forme de dialogue imaginaire entre un étranger (« forastero ») et un personnage incarnant le théâtre.

<sup>421</sup> Vitse : op.cit. p. 263.

<sup>422</sup> Jean Sentaurens remarque que « lorsque Lope de Vega évoque, dans son *Arte nuevo*, la représentation de la *comedia* et sa réception par le public, il n'utilise que des termes appartenant à la sphère sémantique de la récitation et de l'audition [...] ». Sentaurens : op.cit., p. 35, n. 1.

derrière les coulisses »<sup>423</sup>. Elle se termine par l'entrée en scène de Rodrigo et de quelques autres chevaliers se battant avec un groupe de Maures qui sont faits prisonniers.

Qu'on nous permette d'esquisser à ce propos une rapide comparaison avec la situation française. Toute cette bataille, que le spectateur espagnol a pu suivre en direct – l'imagination suppléant à la précarité des informations visuelles et auditives –, sera transformée en récit fait après coup dans le *Cid* de Corneille. Le théâtre français de l'époque se devait de ne pas représenter certaines choses, alors que la *comedia* pouvait tout représenter, et c'est le message que Lope de Vega nous délivre en concluant son *Arte nuevo* par ses vers :

Écoute attentivement, et ne dispute pas de l'art,  
parce que dans la comedia il y aura moyen  
que, rien qu'en l'écoutant, on puisse tout savoir<sup>424</sup>.

Eu égard à ces vers, Vitse a pu parler d'une « universalité des sujets traités » par la *comedia*<sup>425</sup>. Universalité qui est contraire à ce que revendiquent les vainqueurs de la querelle des règles et ceux de la querelle du *Cid* en France, à savoir la nécessité de trier les sujets avec le plus grand soin. L'abbé d'Aubignac veut que les sujets soient adaptés au théâtre et affirme par conséquent qu'il y a des sujets qu'il faut exclure de l'art dramatique :

[...] Il ne faut pas s'imaginer que toutes les belles Histoires puissent heureusement paraître sur la Scène, parce que souvent toute leur beauté dépend de quelque circonstance, que le Théâtre ne peut souffrir<sup>426</sup>.

Les adversaires de Corneille lui avaient précisément reproché d'avoir choisi un sujet qu'il n'aurait pas fallu montrer au théâtre. C'était le reproche de Georges de Scudéry surtout, qui affirmait à propos du *Cid* « que le sujet n'en vaut rien du tout »<sup>427</sup>. Sa position est diamétralement opposée à celle de l'auteur du *Discours à Cliton*, qui dit que « la nature ne fait rien que l'Art ne puisse imiter »<sup>428</sup> et que l'imagination des spectateurs est capable de suivre une action à travers l'espace et le temps. Il y avait donc deux positions contraires en France. Selon la première, qui soutenait l'idée d'universalité, le théâtre

---

<sup>423</sup> « Vanse, y suena la trompeta, y caxas de guerra, y ruido de golpes dentro ». Guillén de Castro : *Las mocedades del Cid*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid : Cátedra, 1990, p. 130.

<sup>424</sup> « Oye atento, y del arte no disputes, / que en la comedia se hallará modo / que, oyéndola, se pueda saber todo ». *Arte nuevo*, vv. 387-389.

<sup>425</sup> Vitse: op.cit., p. 159.

<sup>426</sup> D'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, II, 1, éd. citée, p. 109.

<sup>427</sup> « Observations sur le Cid », in : Gasté : *La querelle du Cid*, p. 73.

<sup>428</sup> Dotoli : op.cit., p. 280.

pouvait s'adapter à tous les sujets – position proche de la « philosophie » de la *comedia*. Selon l'autre, strictement régulière, le sujet devait s'adapter aux conditions particulières du théâtre. L'enjeu des « réguliers » était donc en fin de compte d'ordre dogmatique : il s'agissait de recadrer le genre théâtral pour empêcher qu'il ne se dévoie en devenant un sous-produit du roman. Le théâtre devait redevenir un genre noble et indépendant.

Mais revenons aux questions de décor. Nous avons vu qu'il y avait, dans les années 1630 et 1640 à Paris deux théâtres qui se faisaient concurrence, l'Hôtel de Bourgogne et le Théâtre du Marais. C'est l'Hôtel de Bourgogne qui retiendra particulièrement notre attention parce que la plupart des pièces de Rotrou y ont été représentées. Dans cette salle, on utilisait le décor dit « simultané », c'est-à-dire un décor qui utilisait le fond et les deux côtés de la scène pour représenter différents lieux, « une sorte de solution de compromis entre un décor complexe qui juxtapose plusieurs compartiments et une tentative d'application de la perspective »<sup>429</sup>. On peut se faire une idée assez précise de ce décor grâce au *Mémoire* du décorateur Laurent Mahelot, qui a reproduit les décors utilisés dans les pièces représentées à l'Hôtel de Bourgogne à partir de 1628. Malheureusement, il y a dans le *Mémoire* une lacune à partir de 1635. Une grande partie des descriptions et des esquisses de Mahelot est perdue, mais il en reste suffisamment pour se faire une idée de la pratique du décor à l'époque où Rotrou s'essayait comme jeune dramaturge.

Les conventions étaient telles que le fond de la scène représentait un lieu, un palais, un jardin, une maison, et que chaque côté pouvait représenter plusieurs (en général deux) lieux, par exemple un palais et un village, un bois et un palais, un palais et une chambre, ou deux maisons. En fait, le décorateur de l'Hôtel de Bourgogne avait à sa disposition un « 'magasin de décors' comprenant une série de compartiments où il est indispensable de puiser, pour des questions de temps et d'économie »<sup>430</sup>. Pour comprendre le rôle du décor, il est important de savoir comment il fonctionnait pendant la représentation, c'est-à-dire comment les acteurs se positionnaient par rapport aux parties du décor.

S'inspirant encore de la pratique médiévale, le décor simultané représente une évolution par rapport à cette dernière parce qu'il « reflète un certain souci de tenir compte de la perspective »<sup>431</sup>. Cependant, comme l'ont montré des recherches récentes<sup>432</sup>, la perspective du décor de l'Hôtel de Bourgogne n'était pas stricte. On utilisait l'effet de

---

<sup>429</sup> Ryngaert, Jean-Pierre: « L'autre et le palais dans le décor simultané selon Mahelot. Étude du fonctionnement de deux espaces antagoniques », éd. citée, p. 187.

<sup>430</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>431</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>432</sup> Nous nous référons à la contribution d'Anne Surgers (ENSATT, Lyon) lors du Colloque Rotrou, en juin 2005. L'exposé portait sur le jeu des spectateurs sur scène, leurs entrées et sorties, et l'utilisation des compartiments.

perspective, mais en l'adoucissant de façon à ce que les compartiments du fond de la scène soient encore praticables pour les acteurs. L'arrangement des compartiments sur scène est conventionnel. Jean-Pierre Ryngaert remarque que les compartiments « représentent en cas de nécessité des lieux très éloignés aussi bien que des espaces contigus »<sup>433</sup>. Ainsi, l'action pouvait facilement passer d'un lieu à un autre, même à l'intérieur d'un acte, sans changement de décor, les acteurs pouvant facilement se déplacer entre les divers lieux représentés. Le décor simultané se prêtait donc à la représentation d'actions conformes à l'unité de lieu (entendue au sens strict ou large) aussi bien qu'à des actions en dehors de l'unité de lieu, selon que les compartiments représentaient des lieux éloignés ou contigus. Nous verrons quel usage Rotrou faisait de ce type de décor et en quelle mesure celui-ci a pu influencer l'organisation spatiale de ses pièces.

## II. L'organisation spatio-temporelle des adaptations de Rotrou

Grâce au mémoire déjà relevé de Laurent Mahelot, nous possédons les descriptions des décors de treize pièces de Rotrou représentées entre 1628 et 1634 à l'Hôtel de Bourgogne, dont six avec une illustration. Quatre descriptions concernent des adaptations du théâtre espagnol : *La Bague de l'oubli*, la *Diane*, les *Occasions perdues* et *L'heureuse constance*, toutes publiées au cours des années 1630. Les notices de Mahelot sont une aide précieuse pour la reconstruction de l'organisation spatiale de ces pièces. Pour le reste des adaptations de la *comedia*, nous ne possédons pas de description du décor, mais la structure des pièces et les indications scéniques permettent de préciser si, oui ou non, on peut parler d'unité de lieu. Afin de déterminer si l'on peut reconnaître dans la pratique de Rotrou une évolution, nous nous proposons d'étudier ses adaptations de la *comedia* dans l'ordre chronologique.

### 1. *La Bague de l'oubli*

Comme nous l'avons remarqué, *La bague de l'oubli* est la deuxième pièce de théâtre de Rotrou. En même temps, elle est la première adaptation d'une *comedia* espagnole à être jouée en France. Voici la description du décor de « *La Bague de l'oubli*, vers 1628 », dans le *Mémoire* de Mahelot :

Il faut un palais, au milieu du théâtre, qui soit en rotonde avec des balustrades. Il faut une chambre garnie d'une table avec un tapis dessus, un tableau dans la chambre, un bassin à

---

<sup>433</sup> Ryngaert : op.cit., p. 187.

laver avec une aiguière ou vase, une serviette. Pour l'autre costé du théâtre, il faut qu'il y ayt une grotte, fontaine, jardin, fleurs. A costé du jardin et du palais, il faut un eschaffaut tendu de noir qui soit caché ; il s'ouvre au cinquiesme acte, à la première scène<sup>434</sup>.

Le dessin de Mahelot montre effectivement au milieu un palais en rotonde. À droite, à l'avant de la scène, on voit l'ébauche d'une chambre, certainement l'endroit où le roi vient se laver et où l'échange des bagues a lieu au deuxième acte. Sur le côté gauche se situent la grotte, la fontaine et le jardin. La grotte a pu servir de lieu de rencontre pour Léandre et le magicien. Pour ce qui est du jardin et de la fontaine, c'est très probablement l'endroit où le comte Tancrède est accueilli par Mélite et le duc, au début de l'acte II. Une indication scénique nous apprend que Mélite arrive « de la campagne », ce qui rend probable une telle utilisation de ce lieu. Il y a une autre scène où le décor champêtre pouvait être utile : à la scène I, 4, le duc, « revenu de la chasse », surprend le roi et Liliane dans sa maison. Il est probable qu'il fasse alors son entrée en scène par la partie du décor représentant la campagne.

Reste un élément du décor que Mahelot ne mentionne pas. À droite, à l'arrière de la scène, il y a une maison, fort semblable d'ailleurs aux maisons dans des pièces ultérieures comme *Les Ménechmes* (1630/31). Il s'agit à coup sûr de la maison du duc Alexandre, dans laquelle le roi rend visite à Liliane au premier acte. Le décor de la scène représente donc un certain nombre de lieux plus ou moins proches les uns des autres. Il faut supposer que la grotte du magicien se trouve à une certaine distance du palais du roi. La chambre, qui est montrée à l'avant de la scène, en dehors du palais, devrait se trouver à l'intérieur de celui-ci. En somme, les lieux et les distances sont conventionnels et ne représentent que symboliquement les distances réelles qui les séparent<sup>435</sup>.

À la fin de l'acte I, le bouffon apprend au roi que Liliane a été enfermée par le duc, son père, dans un château à quelques lieues de la ville. Dans l'original espagnol, cette information est suivie d'une scène qui se déroule près du château du duc, et où le roi vient parler à sa maîtresse. Lope de Vega y mêle le lyrisme de la conversation des amants au sarcasme d'un entretien pseudo amoureux entre les serviteurs Lirano et Clavela, produisant ainsi le mélange de tons typique de la *comedia*. Toute cette scène est supprimée par Rotrou et on pourrait supposer qu'il ait voulu donner une plus grande unité

---

<sup>434</sup> Extrait du *Mémoire de Mahelot*, publié dans : « Décorations pour les pièces de Rotrou, jouées à l'Hôtel de Bourgogne de 1628 à 1634 (d'après le *Mémoire de Laurent Mahelot*, continué par Michel Laurent, 1673) », in : *Revue de la Société d'histoire du théâtre* 2, n. 3 (1950), p. 267. Ce numéro de la revue est largement consacré à la « célébration du tricentenaire de [la mort de] Rotrou ».

<sup>435</sup> Glenn Ehrstine remarque que dans les mystères du Moyen Âge, qui se servaient du décor simultanément, on n'aspire pas à une représentation réaliste du temps et de l'espace et qu'il s'agissait d'une mise en scène symbolique. Dans ce sens, le décor de l'Hôtel de Bourgogne hérite de la tradition médiévale avec l'arrangement plutôt symbolique que réaliste de ses compartiments. Cf. Ehrstine : op.cit., passim.



au lieu de sa pièce. Or, cette supposition est contredite par son traitement de la scène suivante : au début du deuxième acte de la *comedia*, c'est devant le même château que le comte Arnaldo est accueilli par les gens du duc. Rotrou reprend cette scène en la transposant dans le compartiment champêtre du décor de sa pièce. Rotrou ne supprime donc pas un des lieux de la *comedia*, il ne fait que le remplacer par un autre, plus facilement représentable par le décor de la scène<sup>436</sup>. Au lieu d'un château entouré de la campagne, il ne nous montre qu'un morceau de campagne. Cette substitution cadre tout à fait avec l'économie du décor décrite par Ryngaert<sup>437</sup>.

La scène entre le roi et son amante Lisarda pouvait d'ailleurs être facilement supprimée<sup>438</sup>. Pour le spectateur, les deux amants n'avaient rien de nouveau à se dire, la seule information nouvelle étant le dessein du roi de faire arrêter le comte. Cette arrestation se fait à l'acte II et n'est donc pas préparée dans la pièce française. Rotrou supprime d'autre part une scène d'entrevue entre Adriano et Arminda. Dans l'original espagnol, le jeune homme y informe sa belle du fonctionnement de la bague. Rien de nouveau pour le spectateur, et la suppression de la scène, comme de la scène d'entrevue entre le roi et Lisarda, semble obéir à une volonté d'économie d'information plutôt qu'à une volonté de soumission à l'unité de lieu : ce qui a déjà été énoncé clairement pour le spectateur ne sera plus répété.

Comme le remarque Catherine Dumas<sup>439</sup>, la pièce n'obéit pas aux règles de la doctrine classique qui sera élaborée par la suite. Selon Dumas, « L'action est complexe, et sa durée n'est point précise »<sup>440</sup>. Ceci n'a rien de surprenant, vu que la querelle des règles venait juste de commencer et que les nouvelles règles de la dramaturgie étaient loin d'être généralement acceptées, voire connues, en 1629<sup>441</sup>. Aussi, Rotrou était-il encore au début de sa carrière et n'était pas encore entré en contact avec les « instances » qui propageaient les unités parmi les dramaturges de l'époque. Nous verrons par la suite comment son attitude envers les unités va changer au cours de sa carrière.

---

<sup>436</sup> Quant au modèle espagnol, la *Sortija del olvido*, son auteur Lope de Vega n'avait pas à se soucier de la représentation du château puisque la scène espagnole ne figurait pas les endroits de l'action.

<sup>437</sup> En fait, le décorateur disposait d'un nombre d'éléments de décor qu'il réutilisait en les distribuant de différentes façons sur la scène. Cf. Ryngaert: op.cit., voir aussi supra.

<sup>438</sup> Nous supposons que cette suppression se doit également au fait que le badinage entre Clavela et Lirano, sans conséquences d'ailleurs, aurait ouvert une trame que Rotrou ne voulait pas suivre.

<sup>439</sup> Dumas, Catherine : « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou », in : *Dix-septième siècle* 215, Avril-Juin 2002, p. 324.

<sup>440</sup> Ibidem.

<sup>441</sup> Chapelain publie sa *Lettre de la règle des vingt-quatre heures* en 1630, après la création de *La Bague de l'oubli*.

## 2. *Diane*

Selon Liliane Picciola, La *Diane* a été représentée et publiée entre *Cléagénor et Doristée* et les *Occasions perdues*, autre adaptation d'une *comedia*<sup>442</sup>. La *Diane* serait donc la deuxième dans l'inventaire des adaptations de la *comedia* par Rotrou. Rotrou a transformé de façon décisive son modèle, *La villana de Getafe* de Lope de Vega, un échantillon de la *comedia de costumbres*, comédie de mœurs à l'espagnole<sup>443</sup>. L'action se passe dans la ville de Madrid et à Getafe, un village à quelques lieues de la ville. Au cours des trois *jornadas*, elle se déplace entre les deux lieux, comme c'était l'usage dans la *comedia*. Rotrou ne retient de cette action qu'une partie de la deuxième *jornada* et la quasi-totalité de la troisième. Les parties supprimées du modèle deviennent la « pré-histoire » de l'action de *Diane*, transformée en récit. L'histoire qui forme la base des deux pièces est donc la même, sauf que la première (l'espagnole) la raconte dans son intégralité, alors que la deuxième (celle de Rotrou) ne reprend le fil de l'histoire qu'à un stade très avancé. En réduisant ainsi la matière à représenter sur scène, Rotrou a réussi à « enfermer » sa pièce dans les unités de lieu et de temps. L'action se passe « tout entière à Paris devant et dans trois maisons »<sup>444</sup>, ce dont témoigne à nouveau le *Mémoire de Mahelot* :

Le théâtre doit estre en perspective de frize, pilastre et ballustrades par haut et par bas, forme de portiques de l'invention du feinteur, rues et maisons fort libres d'où l'on puisse entrer et sortir aysément. Il faut un habit de cocher et un fouet, un habit de laquais, trois ou quatre lettres et un panier de fleurs<sup>445</sup>.

Nous avons affaire à une sorte de « carrefour comique », qui rend possible un grand nombre de rencontres entre les personnages en peu de temps. L'action se déroule rapidement et n'excède pas les vingt-quatre heures. Picciola parle d'une « accélération ironique de l'action »<sup>446</sup>. Rotrou a donc mis en œuvre plusieurs procédés pour réduire le temps et le lieu de la pièce conformément aux unités.

Avec son respect des unités de lieu et de temps, la *Diane* semble être une exception dans l'œuvre du jeune Rotrou. Selon Bénédicte Louvat, la *Diane* « respecte

---

<sup>442</sup> Introduction de la *Diane* par Liliane Picciola, dans Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 205, note 1.

<sup>443</sup> Cf. à propos de la mise en scène des mœurs dans cette *comedia* : *ibidem*, pp. 213-214.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>445</sup> Extrait du *Mémoire de Mahelot*, p. 268.

La formulation « maisons fort libres d'où l'on puisse entrer et sortir aysément » confirme d'ailleurs notre affirmation que les compartiments du décor de l'Hôtel de Bourgogne étaient praticables.

<sup>446</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 253.

ostensiblement les unités »<sup>447</sup>. Et elle argumente, à juste titre nous semble-t-il, que cette observation des règles était due au fait que Rotrou avait été introduit chez Chapelain. Louvat écrit à ce propos que « vraisemblablement sous l'influence de Chapelain, qu'il rencontra à l'automne 1632, il veilla à produire des œuvres manifestant sa capacité à suivre les unités, voire son ralliement au parti des règles »<sup>448</sup>. Selon une lettre de Chapelain, datée du 30 octobre 1632, c'est le Comte de Fiesque qui avait introduit Rotrou chez lui :

Le comte de Fiesque m'a amené Rotrou et son Mécène. Je suis marri qu'un garçon de si beau naturel ait pris une servitude si honteuse, et il ne tiendra qu'à moi que nous l'en affranchissions bientôt<sup>449</sup>.

Selon Maurice Lever<sup>450</sup>, le mécène dont parle Chapelain est le comte de Belin, qui réunissait alors autour de lui un cercle de poètes dramaturges parmi lesquels on comptait Mairet et Scudéry<sup>451</sup>. Quant à l'influence de Chapelain, Lever allait plus loin que Louvat en affirmant qu'il y a eu une véritable « collaboration de Chapelain et Rotrou »<sup>452</sup>. De fait, on sait depuis longtemps que Chapelain avait fourni à Rotrou le canevas d'une comédie, ce dont témoigne le passage suivant d'une lettre du 17 février adressée à Guez de Balzac :

La Comédie dont je vous ay parlé dans mes précédentes [lettres ; qui sont malheureusement perdues, comme le remarque Lever] n'est mienne que de l'invention et de la disposition. Le vers en est de Rotrou, ce qui est cause qu'on n'en peut avoir de copie, pour ce que le poète en gagne son pain. J'en ay bien gardé le plan sur lequel elle a esté exécutée, mais il serait malaisé qu'il vous divertist plaisamment ; si vous le désirés voir toutefois, je vous en feray [a]voir une copie et vous l'envoyeray<sup>453</sup>.

Le titre de la comédie n'est pas mentionné dans cette lettre, mais Lever démontre de façon convaincante qu'il s'agit de la *Diane*<sup>454</sup>. Le comte de Fiesque, « gagné à la cause

---

<sup>447</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>448</sup> Ibidem.

<sup>449</sup> Chapelain, Jean : *Lettres*, éd. citée, p. 6.

<sup>450</sup> Lever, Maurice : « Chapelain et Rotrou. Le plan inédit de 'La Diane' », in : *Revue d'histoire littéraire de la France* 71, n. 4, (1971), pp. 662-676.

<sup>451</sup> Cf. Gasté : *La querelle du Cid*, pp. 26-35. Le Comte de Belin était le protecteur de Mairet pendant des années, et ami de Scudéry. Gasté parle de « ses accointances avec Scudéry et Mairet » (p. 32), et, au sujet de Rotrou, appelle le comte de Belin « son protecteur » (p. 34).

<sup>452</sup> Lever : op.cit., p. 663.

<sup>453</sup> Chapelain : *Lettres*, p. 27.

<sup>454</sup> Ainsi, Lever mentionne, dans le *Catalogue de tous les livres de feu M. Chapelain*, une liste de « manuscrits de ses propres œuvres » contenant « six plans de tragi-comédies ou comédies », dont une au titre de « *La Villageoise. Comédie* », dont Lever suppose avec précaution qu'il pourrait s'agir d'une traduction du titre de *La villana de Getafe*, source de la *Diane* (Lever : op.cit., p. 667). Quant au titre de *La*

des unités »<sup>455</sup>, aurait commandé à Rotrou une pièce conforme à celles-ci et Rotrou se serait fait aider de Chapelain. Les lettres sur lesquelles Lever appuie son argumentation permettent de dater assez précisément la première représentation de la *Diane* vers décembre 1632. Cette représentation « fut d'ailleurs précédée de trois lectures publiques »<sup>456</sup>, lors desquelles Rotrou lut sa *Diane* à une « galerie de beaux esprits » assemblée par Chapelain, et la pièce leur plut<sup>457</sup>. Comment d'ailleurs ces « beaux esprits » auraient-ils pu juger mal d'une pièce dont « l'invention et la disposition » furent fournis par Chapelain ?

Dans la dédicace au Comte de Fiesque, son protecteur, Rotrou semble réagir à un certain insuccès de la pièce auprès du public ordinaire, contre lequel il invoque l'avis des doctes. C'est de toute évidence à la lecture de sa pièce qu'il se réfère quand il écrit :

Il est de la plupart des pièces de Théâtre comme de ces femmes, qui ne possédant pas une parfaite beauté, surprennent toutefois par un faux éclat. Et ne se laissant pas longtemps considérer, s'acquièrent une estime qu'elles perdent enfin quand on a remarqué de plus près leurs grâces et leurs défauts ; telle nous charme dans la rue qui nous déplaît dans son cabinet, et beaucoup dérobent au Cours, des cœurs qu'elles rendent à la maison. Il est ainsi de quantité de Comédies à qui l'impression ôte le lustre, que le Théâtre leur avait donné. Diane n'est pas de ce nombre, et j'ose espérer que la vue qu'on aura de sa beauté naturelle, fera mépriser cette fausse apparence qu'on lui désirait en la scène ; Vous savez par quels, et combien d'esprits, elle a été considérée chez ce grand homme, à qui vous avez justement donné tant de louanges, et voué tant d'amitié. Il vous souvient de l'approbation qu'elle y reçut, et pas un de ces divins esprits qui la voulurent entendre jusques à trois fois, n'en fit un jugement contraire au vôtre qui fut toujours en sa faveur. Après cette satisfaction que j'en ai reçue, je crains fort peu le goût du peuple, et quand vous seul l'auriez approuvée, Caton m'est plus que le peuple Romain...<sup>458</sup>

Parlant de « la fausse apparence qu'on lui [à la *Diane*] désirait en la scène », Rotrou donne un indice de l'insuccès de la pièce. Elle manquait de quelque chose qu'on lui « désirait », et si Rotrou prétend « crain[dre] fort peu le goût du peuple », c'est très certainement parce que le peuple n'a pas goûté cette comédie. En affirmant que l'approbation des esprits chez ce « grand homme » – il faut entendre Chapelain – et celle du comte de Fiesque lui suffisent, Rotrou se comporte tout simplement en bon garçon reconnaissant envers son mécène et veut insinuer que peu lui importe la faveur du public non docte.

---

*Villageoise*, nous sommes d'avis qu'autant de précaution n'est pas nécessaire et qu'il est sûr qu'il s'agit d'une traduction du titre de *La villana de Getafe*.

<sup>455</sup> Lever : op.cit., p. 666.

<sup>456</sup> Ibidem, p. 667.

<sup>457</sup> Morello : *Jean Rotrou*, p. 15.

<sup>458</sup> « A Monsieur le Comte de Fiesque », dans Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 262.

Nous retiendrons autre chose de la dédicace au comte de Fiesque, à savoir la réflexion de Rotrou au sujet du texte imprimé. Il oppose la « quantité de Comédies à qui l'impression ôte le lustre, que le Théâtre leur avait donné » à la « beauté naturelle » de la *Diane*, qui « fera mépriser cette fausse apparence qu'on lui désirait en la scène ». Si les unes s'ornent de la fausse apparence que leur confère la scène, la *Diane* garde la beauté naturelle que les autres perdent en tant que textes imprimés. Autrement dit, Rotrou est d'avis que sa pièce a suffisamment de qualités pour être lue, qu'elle fonctionne en tant que texte à lire sans avoir besoin d'être jouée. Curieusement, cette affirmation est proche d'une réflexion que nous trouvons dans la *Poétique* d'Aristote. Au début du quatorzième chapitre, le philosophe grec déclare en se référant au fonctionnement de la tragédie :

La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète. Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe [...]<sup>459</sup>

Dans la *Diane*, il ne s'agit pas, évidemment, de frissonner devant les événements. Mais en faisant abstraction de l'effet tragique, on peut généraliser la constatation d'Aristote en l'appliquant à l'effet dramatique tout court, et c'est dans ce sens-là que la constatation peut s'appliquer à la *Diane*. Rotrou semble donc avoir pris connaissance de l'idée aristotélicienne concernant l'effet de la fable. L'idée pouvait lui être venue, par exemple, par la dite *Poétique* d'Heinsius (*De tragædiæ constitutione*, dont la première édition date de 1611), à travers Chapelain si ce n'est par sa propre lecture. Heinsius dénonce l'ignorance des poètes qui sont incapables de provoquer les passions tragiques à l'aide de la fable seule :

[...] autrefois, les poètes ignorants ne pouvaient provoquer la compassion et la terreur des foules que grâce à l'art des comédiens, parce qu'ils ne comprenaient pas le leur propre<sup>460</sup> ;

Il semblerait donc qu'au moment de la création de la *Diane*, Rotrou ait pris connaissance des théories du classicisme moderne. On est en droit d'estimer que c'est par le comte de Fiesque, ou par Chapelain même, que Rotrou a été initié aux idées des réguliers. Par sa prise de position dans la dédicace au Comte de Fiesque ainsi que par la disposition de la

---

<sup>459</sup> Aristote: *La Poétique* 53b 1-6, éd. citée, p. 81.

<sup>460</sup> Heinsius, Daniel: *De tragædiæ constitutione*, éd. Duprat, p. 187. Dans l'original en latin, nous lisons : « [...] ita indocti olim poetæ, arte sola histrionum, miseracionem ac terrorem vulgo movebant, quia suam non intelligebant ». Ibidem, p. 186.

*Diane*, Rotrou affirme de toute évidence son adhésion à la cause des réguliers. Avec la tragédie d'*Hercule mourant* (1634), Rotrou s'essayera dans la tragédie régulière. Pourtant, son adhésion aux règles n'est pas totale puisque, nous le verrons au paragraphe qui suit, dans ses tragi-comédies il continue à écrire sans respecter les unités de temps et de lieu. Est-ce à dire que l'échec relatif de la *Diane* a suggéré à Rotrou de rester, pendant quelques années encore, dans le camp des « irréguliers » ? Nous dirions plutôt que l'attitude de Rotrou vis-à-vis des unités différerait selon les circonstances et les genres. Les circonstances très particulières de la genèse de la *Diane* lui avaient suggéré le respect des unités de lieu et de temps. De par le caractère de son action, la pièce apparaît comme une « pastorale parisienne »<sup>461</sup>. Or la pastorale était à l'époque de Rotrou un genre dans lequel on avait « expérimenté » avec les unités. Le public était entré pour la première fois en contact avec celles-ci dans la *Silvanire*, tragi-comédie pastorale de Mairet<sup>462</sup>. Mais, au même moment, le genre était déjà en voie de disparition. Les statistiques concernant les quatre principaux genres dramatiques qu'on trouve dans l'appendice de *La dramaturgie classique en France* de Jacques Schérer montrent un déclin net de la pastorale après la décennie 1630-39. En abandonnant ce genre pour se tourner davantage vers la tragi-comédie, genre alors en vogue, Rotrou est donc en phase avec les tendances de son temps.

Parmi les adaptations de la *comedia* des années 1630, la *Diane* se distingue non seulement par l'observation des unités mais aussi par ses personnages (on y voit des bergers) et le fait que l'action se situe à Paris, comme d'ailleurs dix ans plus tard *Le menteur* (1642) de Corneille et nombre d'autres comédies inspirées du théâtre espagnol, dans lesquelles « la scène est à Paris »<sup>463</sup>. Ces adaptations qui placent l'action dans un contexte français et contemporain se font fréquentes lorsque certains dramaturges découvrent, avec *L'esprit follet* (1639) de d'Ouille, la comédie de cape et d'épée. Leurs sources, les *comedias de capa y espada* de Calderón et de quelques confrères, se

---

<sup>461</sup> Expression que nous empruntons à Liliane Picciola dans l'introduction de la *Diane*. Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 213.

Couderc, quant à lui, est d'avis que « cette pièce, par bien des traits, est plus proche de la pastorale dramatique que de la comédie d'intrigue ». Couderc, Christophe : *Le système des personnages de la comedia*, p. 58.

<sup>462</sup> Cf. Bray : *La formation de la doctrine classique*, p. 265. En 1631, Mairet publie cette pièce avec une « Préface, en forme de discours poétique » dans laquelle il s'explique, entre autres choses, sur les raisons de l'observation des unités dans sa pièce. Mairet, Jean : *La Silvanire ou la Morte vive, tragi-comédie pastorale*, Paris : F. Targa, 1631.

<sup>463</sup> C'est l'indication qu'on trouve au-dessous de la liste des personnages de *L'esprit follet* de d'Ouille, au-dessous de celle du *Menteur* et de bien d'autres pièces qui mettent en scène les amours de gentilshommes parisiens et de province. C'est le titre également de l'article de Colette Héland-Cosnier : « 'La scène est à Paris' de Calderón à d'Ouille », in : *Deux siècles de relations hispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*, Paris : L'Harmattan, 1987, pp. 151-161.

caractérisent par la contemporanéité de l'action et par la présence de lieux connus des spectateurs (des villes comme Madrid par exemple).

Mais en plein milieu des années 1630, la mode n'en est pas encore à la comédie de cape et d'épée (ou comédie « à l'espagnole ») et de toute manière Rotrou ne suivra pas cette mode. Au cours des années 1630, ses adaptations du théâtre espagnol – ou de la littérature espagnole, si l'on tient compte des *Deux pucelles*, adaptation d'une nouvelle de Cervantès – appartiennent surtout au genre de la tragi-comédie. Leurs sources dramatiques, hormis celle de la *Diane* qui est une *comedia de costumbres*, appartiennent au genre de la *comedia palatina*<sup>464</sup>. Ce genre est défini par Marc Vitse comme ayant trois traits caractéristiques : un « cadre exotique », une distance sociale entre les protagonistes qui s'efface peu à peu, et le fait que « l'ensemble des *dramatis personæ* participent à la production du rire »<sup>465</sup>. L'éloignement de fantaisie s'accompagne d'une « atmosphère ludique »<sup>466</sup> où des rois courtisent des femmes promises à un autre. En imitant ces sources, Rotrou a produit quatre pièces, à savoir *La Bague de l'oubli* que nous avons déjà étudiée, *Les occasions perdues*, *L'heureuse constance* et *Laure persécutée*. Dans les paragraphes qui suivent, nous allons étudier les adaptations du jeune Rotrou dans l'ordre chronologique.

### 3. *Les occasions perdues et L'heureuse constance*

*Les occasions perdues* et *L'heureuse constance* (créées probablement toutes deux en 1633), se caractérisent par une grande liberté en ce qui concerne les unités de temps et de lieu. Elles suivent en cela leurs modèles espagnols. Commençons par étudier le cas des *Occasions perdues*. Le temps de l'action excède de loin une journée, alors que le lieu reste limité au palais de la reine de Naples, son jardin et les alentours. Au premier acte de la pièce et au début de l'acte IV, on voit des personnages dans les bois aux alentours de Naples. Le reste de la pièce se passe dans la cour et dans le jardin du palais. Par rapport à son modèle, *La ocasión perdida* de Lope de Vega, Rotrou a réduit le nombre des lieux en supprimant une scène dans le royaume du roi de León (qui devient roi de Sicile chez Rotrou). Dans l'original, cette scène était la seule à se dérouler dans ce deuxième royaume. Elle aurait rendu nécessaire un compartiment de décor supplémentaire sur la scène, et ce sont très probablement des raisons d'économie qui ont fait pencher Rotrou pour cette solution. La description du décor de la pièce dans le *Mémoire* de Mahelot rend

---

<sup>464</sup> Nous avons déjà mentionné ce genre dans l'introduction de notre étude, paragraphe « Les genres dramatiques en Espagne ».

<sup>465</sup> Vitse, Marc: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 330.

<sup>466</sup> Couderc: *Le système des personnages*, p. 36.

l'organisation spatiale de l'action. Voici ce qu'on lit sous le titre « *Les occasions perdues*, Tragi-comédie, 1633 » :

Il faut, au milieu du théâtre, un pallais dans un jardin, ou il y ayt deux fenestres grillées et deux escaliers ou il y a des amants qui se parlent. A un des bouts du théâtre, une fontaine dans un bois. Au premier acte, il faut des rossignols. Au troisième et au cinquième acte, l'on fait paraistre une nuit, une lune et des estoiles. Des rondaches, des dards, des fleurets ; des flambeaux de cire avec des flambeaux d'argent ou autres, il n'importe. Il faut aussi une bague d'or, une mandille de laquais<sup>467</sup>.

Le palais avec les deux fenêtres grillagées est le lieu où se passe la plus grande partie de l'action. Les deux fenêtres (et les maisons auxquelles elles appartiennent) sont nécessaires au dénouement de la pièce, lorsque les deux femmes (la reine et Isabelle) qui avaient donné rendez-vous à Clorimand font entrer le roi de Sicile, respectivement Adraste, au cinquième acte. Avec le décor champêtre (une fontaine dans un bois) situé aux alentours du palais, l'action ne correspond qu'à une unité de lieu « complexe », avec plusieurs lieux proches les uns des autres.

Dans *L'heureuse constance*, Rotrou garde la dualité du lieu (deux pays) que lui suggéraient les deux sources de sa pièce. Le *Mémoire* de Mahelot nous dit à propos du décor de « *L'heureuse constance*, Tragi-comédie, vers 1635 » :

A un costé du théâtre, il faut une chambre garnie d'une table, chaire, tabourets, tableaux, peinture, miroirs, tapi sur la table. Il faut un bassin d'argent, une couronne imperiale au cinquième acte. Proche de la chambre, une sortie d'un roy en forme de palais. A l'autre costé du théâtre, il faut un beau palais garny d'une chaire à bras ou [sic] se sied une reyne, et, à costé du palais, il faut un village. Deux habits de pèlerines et deux bourdons<sup>468</sup>. Au milieu du théâtre, un paysage en bois, antre, caverne, rocher, pour faire paraistre un pays éloigné. Une barbe pour un marchand, trois ou quatre lettres de papier et des trompettes<sup>469</sup>.

Au cours des actes II à V de *L'heureuse constance*, l'action se déplace plusieurs fois entre la Hongrie (palais du roi de Hongrie, côté droit, vers l'arrière de la scène) et la Dalmatie (palais de la reine de Dalmatie, côté gauche, devant de la scène). Au premier acte, on est d'abord dans le village (côté gauche, vers l'arrière de la scène), et la fin de la pièce se passe dans la chambre de Rosélie (côté droit, devant de la scène). Ainsi, le décor reflète la multiplicité des lieux de l'action.

---

<sup>467</sup> Extrait du *Mémoire de Mahelot*, p. 269.

<sup>468</sup> Ces objets (habits et bourdons – bâtons de pèlerin) sont utilisés au cinquième acte lorsque la reine de Dalmatie apparaît déguisée en pèlerine.

<sup>469</sup> Ibidem, pp. 270-271.



Dans *L'heureuse constance*, Rotrou prend beaucoup plus de liberté avec l'unité de lieu que dans *Les occasions perdues*. Mais il ne serait pas juste, à notre avis, d'attribuer cette différence à une plus grande volonté de sa part de se plier aux unités dans cette dernière. Certes, Rotrou réduit le nombre de lieux dans *Les occasions perdues*, mais pour des raisons d'économie de la scène. Quant à la durée de l'action, les deux pièces font preuve d'une même liberté. Celle des *Occasions perdues* n'est pas précisée mais s'étend au moins sur plusieurs jours. Ceci est évident lorsqu'on tient compte des paroles de la reine qui attend Clorimand :

Qu'en l'un des soirs passés il se fût aperçu  
Que dessous un faux nom mon amour l'a déçu; (*Les occasions perdues* III, 1)

« L'un des soirs passés » indique que depuis plusieurs jours, elle donne des rendez-vous à Clorimand. Il faut donc que depuis l'arrivée de ce dernier au premier acte, plusieurs jours (et soirs) se soient écoulés. L'arrivée du roi de Sicile au quatrième acte rend nécessaire un voyage de Sicile à Naples, qui ne peut pas s'effectuer en une journée. En ce qui concerne *L'heureuse constance*, le voyage de la reine de Dalmatie de Hongrie en Dalmatie, puis son retour en Hongrie, montrent clairement que Rotrou ne se souciait pas plus de l'unité de temps que de celle de lieu.

Outre le non-respect des unités de temps et de lieu, c'est un cadre exotique et atemporel qui caractérise les deux pièces, autant que *La Bague de l'oubli*, et Rotrou suit en cela les conventions du genre de la *comedia palatina*. Le public devait percevoir un éloignement géographique semblable, qu'il soit représenté par la Hongrie et la Dalmatie ou les royaumes de Naples et de Sicile. Le mémoire de Mahelot est révélateur à ce propos : dans sa description du décor de *L'heureuse constance*, il parle d'un « paysage en bois, antre, caverne, rocher, pour faire paraître un pays esloigné »<sup>470</sup>. Dans *La ocasión perdida*, l'action a lieu en Bretagne et dans le royaume de Léon. Rotrou a substitué le royaume de Naples à la Bretagne et la Sicile au Léon pour conserver cet éloignement. Pour le public parisien, la Bretagne n'aurait guère paru exotique, alors que Naples et la Sicile devaient produire le même dépaysement que la Bretagne pour un public espagnol. Dans *Mirad a quien alabáis*, la *dama* qu'épouse le roi à la fin de la pièce est la duchesse de Milan. On est donc à nouveau à l'étranger, et Rotrou rend cet éloignement en situant l'action en Hongrie et en Dalmatie<sup>471</sup>.

---

<sup>470</sup> Ibidem, p. 271.

<sup>471</sup> Ces pièces de théâtre font défiler devant les yeux des spectateurs éblouis une carte d'Europe d'autant plus extravagante que ses contours sont vagues. On est en droit de douter des connaissances du public tant français qu'espagnol en géographie. Il est probable que personne – ou pas grand monde – n'aurait été capable de situer sur une carte des contrées aussi exotiques que la Hongrie ou la Dalmatie, de même qu'une

Nous avons constaté que dans les trois adaptations *La Bague de l'oubli*, *Les occasions perdues* et *L'heureuse constance*, s'il y a réduction du lieu par rapport aux modèles espagnols, c'est pour des raisons pratiques (à cause du décor) et non pas pour se conformer aux unités. Il est d'autant plus remarquable qu'avec la tragi-comédie de *Laure persécutée* (1637), la pratique de Rotrou va changer.

#### 4. *Laure persécutée*

Cette tragi-comédie est conforme à l'unité de temps (du premier jour au lendemain) et à l'unité de lieu « entendue au sens large »<sup>472</sup>. L'action se passe dans le palais du roi et devant la maison de Laure, dualité certes, mais qui correspondait à la conception d'une unité de lieu telle que la défendra Corneille encore plus de vingt ans plus tard dans ses *Trois discours*<sup>473</sup>. Quant au décor de scène, Jacques Morel propose, en se basant sur le frontispice de l'édition hollandaise de 1645 et sur la *Poétique* de La Mesnardière, une « distinction de deux plans disposés en profondeur, le premier pouvant être consacré aux extérieurs, le second aux intérieurs »<sup>474</sup>. Sans être en mesure d'apporter des preuves décisives, nous croyons que pour la représentation de *Laure persécutée* à l'Hôtel de Bourgogne, le fond et les deux compartiments latéraux à l'arrière de la scène représentaient le palais du roi de Hongrie. L'avant de la scène devait correspondre aux « extérieurs », comme l'explique Jacques Morel, avec, sur un des côtés, un compartiment représentant la maison de Laure. L'indication scénique au début de la scène IV, 1 donne : « Orantée, à la porte de Laure, seul, une épée à la main » ; puis, à la fin de la scène IV, 3,

---

grande partie du public espagnol devait ignorer où se trouvent la Bretagne et la Hongrie. De même, la Transylvanie, pays d'origine du prince que le roi a choisi comme futur mari de sa fille dans *La sortija del olvido*, devait évoquer une contrée sauvage et montagneuse au-delà de toute civilisation connue. Quant aux personnages placés dans cet entourage, ils n'ont pas à développer véritablement une psychologie particulière que personne, d'ailleurs, ne leur réclame. Ils doivent se contenter d'arborer des titres exotiques (le duc de Calabre, la reine de Dalmatie, le roi de Hongrie) et être au-dessus des lois étriquées du qu'en dira-t-on qui régissent la décence dans une société humaine – ce qui permet à des rois de courtiser des femmes du peuple – voilà les distances sociales qui s'effacent, autre caractéristique de la *comedia palatina* que nous avons mentionnée plus haut – ou à des dames de donner nuitamment des rendez-vous dans leurs chambres à des messieurs qu'elles ne connaissent même pas. Les conventions de ce théâtre ne sont pas du même ordre que celles de la vie réelle. Les personnages prennent des libertés avec la morale en vigueur dans la société ordinaire sans que le public se croie obligé d'être choqué, et cela aussi est un facteur d'exotisme.

<sup>472</sup> Nous citons l'introduction de Catherine Dumas à *Laure persécutée* dans Rotrou : *Théâtre complet* 7, p. 353.

<sup>473</sup> Dans son *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu*, il écrit : « j'accorderais très-volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu ». Corneille : *Trois discours*, éd. Louis Forestier, p. 145. Or, il est plausible que dans *Laure persécutée*, le palais du roi de Hongrie et la maison de Laure se trouvent dans l'enceinte d'une même ville.

<sup>474</sup> Rotrou, Jean : *Laure persécutée*, éd. Jacques Morel, Mont-de-Marsan : Feijóo, 1991, p. XXXII.

on lit : « *Laure se retire, et ferme la fenêtre* »<sup>475</sup>. Il faut donc qu'une telle maison ait figuré sur scène. Quant au cabinet, dans lequel Lydie feint d'être Laure parlant à Octave<sup>476</sup>, il pourrait constituer un deuxième compartiment dans la partie antérieure de la scène, en face de la maison de Laure. Cela dit, la mise en scène reste fidèle à une unité de lieu complexe, comprenant plusieurs lieux dans un espace réduit.

Jacques Morel a remarqué que la création de *Laure persécutée* se situe entre *Les Sosies* et *Antigone* et que « Rotrou paraît en cette année chercher une formule dramatique nouvelle. Il hésite entre les sujets antiques et les sujets modernes ; il hésite entre la discipline des règles et la liberté à l'espagnole. L'intérêt de *Laure* pourrait ainsi consister en la conciliation que le poète y ménage des règles antiques et des 'pensers nouveaux' »<sup>477</sup>. Cette vision des choses nous semble très juste, et cela d'autant plus qu'elle s'inscrit dans une tendance plus générale : Hélène Baby a montré que le genre de la « tragi-comédie d'intrigue », sous-genre de la tragi-comédie auquel appartient clairement *Laure persécutée*, est en progression entre 1630 et 1640<sup>478</sup>. Le terme de tragi-comédie d'intrigue nous semble pertinent parce qu'il est également d'usage dans la critique de la *comedia* espagnole, où on parle de *comedia de enredo*<sup>479</sup>, terme qu'on peut le mieux traduire par « drame d'intrigue » et qui est proche de la tragi-comédie d'intrigue en France. À la suite d'analyses statistiques, Baby en vient à la conclusion qu'entre 1630 et 1642, la progression du genre de la tragi-comédie d'intrigue correspond à celle des unités de lieu et de temps<sup>480</sup>. En outre, le diagramme qui rend la fréquence des pièces de ce genre montre une hausse remarquable de 1636 à 1637, au moment même où *Laure*

---

<sup>475</sup> Ibidem, pp. 105 et 120.

<sup>476</sup> Indication scénique, scène III, 7 : « Lydie, dit à Octave dans le Cabinet ». Ibidem, p. 81.

<sup>477</sup> Ibidem, p. XII.

<sup>478</sup> Cf. Baby : *La tragi-comédie*, p. 145. Cette catégorie de tragi-comédies d'intrigue correspond à ce que Jacques Morel appelle « tragi-comédies de palais et intrigues ». Comme exemple, il donne *Laure persécutée*, ainsi que *Célie*, *Don Bernard de Cabrère* et *Don Lope de Cardone*. Il définit le genre par opposition à la tragi-comédie « de la route et des rencontres », où le hasard joue un rôle important et conditionne les rencontres des protagonistes le long de leurs voyages. Les tragi-comédies de palais et intrigues, par contre, « ne présenteront que des aventures se déroulant dans un lieu unique, et où le hasard, toujours présent, prendra des formes plus subtiles ». Morel : *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, pp. 158-159.

<sup>479</sup> Quant à ce genre très en vogue en Espagne, il convient de remarquer que l'*enredo*, l'intrigue ou l'enchevêtrement, est un élément de chaque *comedia*. Seulement, dans la *comedia de enredo*, tout l'intérêt de la pièce repose sur la complication de l'intrigue. Bien des *comedias de enredo* appartiennent à la classe des *comedias de capa y espada*, que nous avons déjà mentionnée dans l'introduction de cette étude (cf. le paragraphe « La littérature espagnole en France). Christophe Couderc remarque à ce propos un trait caractéristique de la *comedia de capa y espada* autant que de la *comedia de enredo* en général : à savoir que l'enchevêtrement de l'intrigue naît de l'ingéniosité d'un personnage, souvent féminin, qui poursuit un objectif en recourant à des feintes. Ainsi, l'intrigue est comme une continuation de la feinte. Cf. Couderc : « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género », p. 272.

<sup>480</sup> Baby : *La tragi-comédie*, p. 143.

*persécutée* est créée. On peut donc constater qu'à ce moment de sa carrière, Rotrou est en phase avec une tendance générale dans le genre de la tragi-comédie en France. Il nous semble probable que la querelle du *Cid*, dont le début se situe en février 1637, a joué un rôle important dans cette évolution.

## 5. Les adaptations de la deuxième moitié de la carrière de Rotrou

Si avec *Laure persécutée*, Rotrou semble sur le point de franchir un cap, il se conforme entièrement aux unités de temps et de lieu dans *Bélisaire*, *La véritable Saint Genest*, *Don Bernard de Cabrère* et *Venceslas*<sup>481</sup>. Le cas du *Véritable Saint Genest* est particulier à cause du procédé du théâtre dans le théâtre. En montrant dans sa tragédie les préparations d'une représentation, cette représentation même et quelques scènes qui la suivent, Rotrou réussit habilement à réduire le temps de l'action. En fait, le temps de cette action n'excède que de peu celui de la représentation intérieure (la tragédie du martyr d'Adrian). Mais ce tour de force du théâtre dans le théâtre n'est qu'une solution ponctuelle. D'ailleurs, Rotrou ne semble pas vraiment, dans *Le véritable saint Genest*, poursuivre le but d'une illusion de réalité à la Chapelain. De fait, à la structure du théâtre dans le théâtre, dédoublement structurel, se joint un dédoublement thématique : du théâtre *sur* le théâtre<sup>482</sup>. Par cette mise en abyme, la pièce accuse le caractère fictif de la représentation théâtrale, comme le faisait déjà *L'illusion Comique* (1635) de Corneille en plaçant « sur le devant du théâtre la figure même du demiurge-dramaturge »<sup>483</sup>. En mettant sur scène l'acteur Genest qui révise son rôle, Rotrou va à l'encontre de « [l']effacement complet du processus de production » qu'exigeait l'abbé d'Aubignac pour que le théâtre puisse « donner l'illusion absolue du vrai »<sup>484</sup>. Malgré l'observation des unités, *Le véritable saint Genest* est donc une pièce fort ambivalente pour ce qui est de sa régularité. Rotrou semble jouer avec les unités plutôt qu'il ne les emploie dans le but d'atteindre une illusion de réalité.

---

<sup>481</sup> Dans les adaptations de la *comedia* créées au cours des années 1640, Rotrou s'essaie dans deux genres plus sérieux : d'une part dans la tragédie et d'autre part dans une sorte de tragi-comédie que Corneille a appelée, à un moment plus tardif, la « comédie héroïque ». Chez Rotrou, les sources espagnoles de cette dernière appartiennent au genre de la *comedia de privados* – *comedia de favoritos* – dont le personnel dramatique est constitué surtout de rois et d'autres personnages haut placés. (Nous avons déjà rencontré ce genre dramatique au cours du chapitre II). Ces pièces, où le comique n'apparaît que de façon accessoire, mêlent des intrigues amoureuses qui engagent rois, princesses, nobles et militaires de rang élevé à des intérêts d'état, exploits militaires et autres événements mémorables.

<sup>482</sup> Cf. à propos de cette différenciation : Forestier, Georges : *Le théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève : Droz, 1981, pp. 13sq.

<sup>483</sup> Forestier : « Illusion comique et illusion mimétique », p. 390.

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 382.

Dans les autres sources que Rotrou adapte aux unités de temps et de lieu, sa pratique semble plus conforme aux habitudes de son époque : il a recours à des suppressions qui lui permettent de réduire le temps ou l'espace de l'intrigue. Ces modèles facilitaient l'adaptation à l'unité de lieu par le fait que la plus grande partie de l'intrigue représentée sur scène se passait dans l'espace réduit d'un palais. Déjà *Laura perseguida* présentait cet avantage : les dernières scènes exceptées, la *comedia* se déroule dans le palais et devant la maison de Laura, deux endroits qu'on peut supposer proches l'un de l'autre. Les deux pièces de Mira de Amescua que Rotrou utilise comme sources (*El capitán Belisario, o ejemplo mayor de la desdicha* et *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*) présentent un autre avantage facile à exploiter. Certes, les héros s'y absentent pour des campagnes militaires à l'étranger, et ils ne retournent qu'au bout d'un certain temps. Mais toutes ces absences sont situées dans les entractes ou avant le début de la pièce, ce qui rend facile leur modification ou suppression, le reste de l'action se déroulant à l'intérieur d'un palais. Ainsi, Rotrou garde dans *Bélisaire* le triomphe du général contre la Perse, antérieur à l'action. Mais il supprime la campagne d'Afrique, nécessitant une absence prolongée du héros dans l'original espagnol.

Le modèle de *Don Bernard de Cabrière* contient deux campagnes militaires, une contre les Sardes à l'entracte I-II, une autre contre Gênes à l'entracte II-III. Rotrou place la campagne de Sardaigne avant le début de l'action et rapproche géographiquement l'autre campagne en la transformant en une bataille contre l'infant de Castille. De la sorte, il parvient facilement à renfermer l'action en 24 heures et à réduire considérablement l'étendue du lieu où elle prend place. C'était d'ailleurs déjà la méthode du *Cid*, dans lequel Corneille avait transformé une bataille contre les Maures à la campagne en un assaut maure dans le port de Séville, pour le rapprocher du lieu de l'intrigue. Dans les deux cas, l'effet qui en résulte est une accélération et une condensation de l'action par rapport au modèle espagnol.

*Venceslas*, enfin, est la pièce dans laquelle Rotrou fait le plus grand effort de concentration. La pièce est tout à fait régulière et Rotrou l'organise autour de l'axe du moment de crise, c'est-à-dire le fratricide à l'entracte III-IV. Cette soumission aux unités est très certainement conditionnée par le registre tragique de la pièce. Même s'il y a hésitation entre les genres tragique et tragi-comique, il est indéniable que le fratricide tragique est l'événement central de la pièce. La concentration de la pièce se fait au moyen de quelques retranchements sensibles. Rotrou renonce à l'absence de l'infant pendant vingt jours et la deuxième *jornada* est supprimée presque dans son intégralité. Avec la deuxième *jornada* disparaissent les quelques scènes de l'original qui se déroulaient dans

l'appartement de la duchesse Casandra, si bien que Rotrou peut faire jouer l'action entière dans un seul endroit.

### III. Conclusion

L'étude de l'organisation spatio-temporelle des adaptations de la *comedia* par Rotrou a donné plusieurs résultats. Pendant les premières années de sa carrière de dramaturge, Rotrou se soucie peu de l'observation des deux unités, à l'exception, notable, de la *Diane*, qui se distingue de ses pièces sœurs à la fois par ses conditions de création (projet guidé par Chapelain) et par son genre (« pastorale urbaine »). Les autres adaptations créées pendant les premières années de la carrière de Rotrou, la plupart dans le registre tragi-comique, suivent d'abord assez librement les inventions fantaisistes des *comedias palatinas*. Excepté quand des questions d'économie du décor le nécessitent, elles conservent la multiplicité des lieux de la *comedia*, chose qui était facilitée par le décor simultané de l'Hôtel de Bourgogne. Nous sommes sur ce point d'accord avec Alain Génétiot qui affirme qu'« au début des années 1630, [l'unité de lieu] entre en contradiction frontale avec le décor à compartiments habituel au théâtre baroque »<sup>485</sup>. Le fait que dans des pièces comme *La Bague de l'oubli*, *Les occasions perdues* et *L'heureuse constance*, Rotrou suive assez fidèlement l'invention de ses modèles, sans effort apparent de soumission aux unités de temps et de lieu, témoigne du fait que le système dramatique du parti « irrégulier » en France s'accordait bien avec les conventions de la *comedia*. La tragi-comédie était « perméable » à certains genres du théâtre espagnol et n'exigeait pas forcément d'adaptation aux règles néo-classiques. La proximité des deux systèmes se manifeste entre autres dans la revendication d'universalité du théâtre et dans l'affirmation que la finalité du théâtre est avant tout de plaire au public<sup>486</sup>.

À partir de *Laure persécutée*, on peut constater un effort croissant de condensation de la matière et de soumission aux unités de temps et de lieu. Par cette tendance, Rotrou se conforme à l'air du temps : à la même époque, l'observation des unités de temps et de lieu se généralise dans la tragi-comédie en France<sup>487</sup>. Rotrou rend son travail d'adaptation

---

<sup>485</sup> Génétiot: *Le classicisme*, p. 321.

<sup>486</sup> Cf. le paragraphe « Les unités de temps et de lieu – origines et discussion théorique en France » sur les idées concernant le but de la poésie dramatique à l'époque de Rotrou.

Cf. aussi Liliane Picciola : *Corneille et la dramaturgie espagnole*, pp. 71-76, sur les « propos frondeurs » de Corneille qui « ne sont pas sans rappeler le ton de l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega ».

<sup>487</sup> Prenons à titre d'exemple le cas de Georges de Scudéry chez qui Éveline Dutertre constate une évolution allant dans le sens de la régularité. Comme nous, elle différencie deux périodes dans la carrière du dramaturge : « les pièces de la première manière se groupent du côté [...] des changements de décor [...] ».

à la scène française plus aisé en choisissant des sources plus « régulières ». Désormais, les modèles espagnols de Rotrou sont des *comedias* aux intrigues qui se déroulent dans l'espace restreint d'un palais et dont la durée d'action était plus facile à réduire que dans les pièces exploitées auparavant, et qui comportaient par exemple des voyages. C'est l'avis également de Christophe Couderc qui remarque que « le souci du respect des règles oriente, en amont si l'on peut dire, le choix des dramaturges français, qui s'inspirent alors de *comedias de enredo* présentant elles-mêmes des traits de cette régularité qu'ils recherchent »<sup>488</sup>. À propos des fameuses unités, *Le véritable saint Genest* occupe dans l'œuvre de Rotrou une place particulière : tout en se conformant aux unités, il accuse le caractère fictif et théâtral de son action et exhibe de la sorte les conventions de son époque.

L'adaptation des modèles espagnols aux unités, surtout à celle de temps, n'est pas sans conséquences pour le contenu et la psychologie des pièces. L'exemple de *Laure persécutée* peut très bien illustrer cette transformation. Dans *Laura perseguida*, la méprise du prince qui croit Laura infidèle et l'emprisonnement de Laura durent un an. Lorsqu'à la fin de la pièce, le roi reconnaît finalement que Laura est une femme vertueuse et qu'il accepte que son fils devienne son mari, on est en droit de conclure que la longue épreuve des deux amants a produit un véritable changement d'attitude chez le roi. Il y a donc eu une véritable évolution à partir de la situation initiale<sup>489</sup>. Dans l'adaptation de Rotrou, il faut qu'il s'avère auparavant que Laure est en réalité la sœur de l'infante de Pologne pour que le roi accepte que son fils l'épouse. Il n'y a donc pas eu, au cours de la journée que dure l'action, de véritable changement dans l'esprit du roi. Son fils devait épouser une princesse, et c'est ce qui se produit à la fin de la pièce. Une certaine gratuité en est le résultat, et c'est la raison pour laquelle Orlando fait observer qu'on aurait pu ôter à la pièce de Rotrou les trois actes du milieu<sup>490</sup>. L'intrigue des actes II, III et IV n'est qu'un jeu à la fin duquel l'action revient à la situation initiale. Il n'y a pas eu d'évolution.

---

Les pièces de la deuxième période [...] du côté de la régularité [...] ». Dutertre, Éveline : *Scudéry dramaturge*, Genève : Droz, 1988, p. 514. Parmi les pièces de la première manière, elle compte celles composées entre 1629 et 1635. La deuxième période commence avec *La mort de César* (1635) et va jusqu'en 1642, fin de la carrière dramatique de Scudéry. Ce n'est donc que peu de temps avant Rotrou que Scudéry se range du côté des réguliers.

<sup>488</sup> Couderc : *Le système des personnages*, p. 54.

<sup>489</sup> À propos de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, Christophe Couderc affirme que « le déroulement de l'action, conformément aux lois de la *comedia*, doit s'assimiler à un progrès ». *Laura perseguida* est conforme à cette « loi ».

<sup>490</sup> Cf.: Orlando, Francesco: *Rotrou. Dalla tragicommedia alla tragedia*, 1963, pp. 101-102. Nous avons traité de la question au chapitre consacré à l'unité d'action (au paragraphe « Le système des personnages chez Rotrou »).

De manière générale, une question se pose quant au choix des sources de Rotrou. À partir de 1640, les dramaturges contemporains manifestent une prédilection pour l'imitation de la *comedia de capa y espada*, genre espagnol assez conforme aux unités de temps et de lieu qui se prêtait à l'adaptation dans une nouvelle forme de comédie « à l'espagnole » sur la scène française. Rotrou n'adhère pas à cette mode et préfère imiter le théâtre espagnol dans les genres tragique et tragi-comique. Pourquoi ? Il est difficile de le dire. Peut-être Rotrou, qui avait personnellement fait la découverte des théâtres espagnol et italien à une époque où ses contemporains semblaient les ignorer, voulait-il simplement continuer à suivre son propre chemin plutôt que la mode du jour. En effet, il fut le premier à adapter une *comedia* espagnole et à imiter le théâtre italien à un moment où presque personne d'autre ne le faisait (seul d'Ouille choisit deux pièces italiennes parmi ses modèles), et ne se gênait nullement pour imiter Plaute, dont les pièces étaient « traditionnellement considérées comme bouffonnes et malséantes » surtout au moment où « le contrôle du milieu théâtral par Richelieu dans la décennie 1630 tendait à imposer la suprématie de textes plus 'sérieux' »<sup>491</sup>.

---

<sup>491</sup> Courtès, Noémie : « Avant-propos », in : Rotrou : *Théâtre complet* 8, p. 11.



## CHAPITRE IV.

### LE DECOUPAGE FORMEL EN ACTES ET SCENES

Les transformations de l'organisation spatio-temporelle sont étroitement liées à la transformation de la structure extérieure de la *comedia*. Nous avons vu que la *comedia* espagnole était organisée en trois actes, ou *jornadas* (journées), alors que le théâtre français s'en tenait aux cinq actes du théâtre latin. La transformation de la première structure en l'autre nécessitait une réorganisation de l'action. Il ne s'agit pas d'une simple découpe en trois ou en cinq parties : les deux structures supposent deux rythmes différents.

Nous nous proposons d'étudier la manière dont Rotrou a structuré le rythme de ses adaptations. Nous nous intéresserons particulièrement à l'organisation des fins et débuts d'actes. La critique a remarqué que les fins d'acte chez Corneille soulèvent souvent une question ayant pour fonction de maintenir le suspense pendant l'entracte<sup>492</sup>. Étant donné que la tradition dramatique française suppose quatre entractes tandis que le théâtre espagnol n'en connaît que deux, l'adaptateur français se voyait obligé d'introduire dans l'adaptation d'une *comedia* des entractes de sa main, à moins de contaminer plusieurs pièces dont il pouvait utiliser les entractes.

Au-dessous de l'acte, la scène est l'unité formelle qui ponctue chaque pièce de théâtre française. Dans la dramaturgie française du XVII<sup>e</sup> siècle, la notion de scène est étroitement liée à la question de la liaison des scènes. Nous verrons au cours de ce chapitre qu'en France, la liaison des scènes passe du statut d'ornement facultatif à celui d'un précepte à suivre. Dans la *comedia* espagnole, qui ne connaissait d'ailleurs pas de découpage formel en scènes et qui permettait des changements de lieu à l'intérieur d'un acte, un autre principe régissait la suite des entrées et sorties des personnages. Plusieurs questions se posent dans le contexte du découpage en scènes des adaptations de la *comedia*. Que fait Rotrou lorsqu'il adapte une pièce espagnole ? Se prévaut-il d'une mécanique d'ajustement particulière ? S'efforce-t-il de respecter la liaison des scènes et

---

<sup>492</sup> Cf. Schérer, Jacques : *La dramaturgie classique*, p. 206.

par quels moyens y arrive-t-il ? Avant de passer à l'étude des adaptations de Rotrou et de leurs modèles, nous nous proposons de comparer le découpage en actes et scènes dans les traditions dramatiques respectives.

## I. Contexte historique

### 1. La liaison des scènes – débat théorique en France

Avant que de nous occuper de la définition de la liaison des scènes, il nous faut rendre compte des critères du découpage en scènes dans la dramaturgie française. Selon Pierre Corneille, d'accord sur ce point avec Chapelain et d'Aubignac<sup>493</sup>, la division des scènes doit marquer les entrées, et surtout les sorties des acteurs :

Il faut, s'il se peut, [dans les scènes] rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur ; surtout pour la sortie je tiens cette règle indispensable, et il n'y a rien de si mauvaise grâce qu'un acteur qui se retire du théâtre seulement parce qu'il n'a plus de vers à dire<sup>494</sup>.

La transition d'une scène à la suivante signifie donc un changement dans la constellation des personnages qui agissent sur scène. Il faut « rendre raison » des entrées et sorties, c'est-à-dire les justifier. Nous verrons au cours du paragraphe présent que cette contrainte joue un rôle important dans la définition de la liaison des scènes.

De fait, il y a différents critères susceptibles de définir cette liaison. Les uns sont d'ordre pratique et concernent le jeu sur scène. Les autres sont d'ordre plutôt théorique et concernent le temps et le lieu de la fiction, ainsi que la continuité de l'action. Les critères pratiques reviennent *grosso modo* à l'exigence que le plateau ne soit jamais vide entre deux scènes. Jacques Schérer voit la raison de l'imposition de la liaison des scènes en France dans la longueur et la difficulté des entrées en scène des acteurs. Selon lui, la longueur du plateau, la lenteur du pas des acteurs, et le fait qu'ils entrent par le fond de la scène, ont conditionné la quasi-nécessité de la liaison des scènes parce que des scènes non liées supposaient de trop longues pauses<sup>495</sup>. Selon Schérer, la liaison des scènes serait donc une question purement pratique de la « mise en scène ». Il est fort possible que ces raisons pratiques aient joué un rôle dans l'histoire de la dramaturgie française, mais elles ne sont sûrement pas les seules. Pour mieux comprendre, cherchons les raisons dans la discussion théorique de l'époque qui a vu l'introduction de la liaison des scènes.

---

<sup>493</sup> Corneille, Pierre : *Trois Discours*, éd. Louis Forestier, p. 134, note 2.

<sup>494</sup> Ibidem, p. 134.

<sup>495</sup> Cf. Schérer, Jacques : op.cit., pp. 266-270.

Un témoignage important de Pierre Corneille datant de 1637 est susceptible de nous éclairer. Dans l'*Épître* en tête de la *Suivante*, le grand dramaturge affirme que, dans sa pièce, les « règles des Anciens » sont respectées et, parmi celles-ci, la liaison des scènes, qui est selon lui un ornement plutôt qu'un vrai précepte :

La liaison mesme des Scenes, qui n'est qu'un embellissement, et non pas un precepte, y est gardée<sup>496</sup> ;

Cependant, Corneille n'explique pas ce qu'il entend exactement par « liaison des Scenes ». Dans l'*Examen* de la *Suivante*, publié une bonne vingtaine d'années après l'*Épître*, Corneille en dit davantage, mais ce document est postérieur à la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. C'est pourquoi nous proposons d'examiner d'abord le chapitre intitulé « Des Scènes » de la *Pratique*. D'Aubignac y affirme que les « Anciens » ne connaissaient pas la subdivision en scènes et que les actions des actes devaient être tellement liées « que l'on n'y vît rien de désuni, ni de détaché »<sup>497</sup>. À cet usage exemplaire, il oppose la pratique défectueuse des premiers dramaturges français :

[...] mais quand nos Poètes ont commencé de travailler pour le Théâtre, ils ont si peu connu le métier dont ils faisaient profession, qu'ils ignoraient ce que c'était qu'un Acte et une Scène ; ils mettaient un homme sur le Théâtre simplement pour réciter tout ce qu'ils s'étaient imaginés [sic], et l'en retiraient quand le caprice de leur Muse était épuisé ; après ils en faisaient paraître un autre ou plusieurs, qui disparaissaient de même sans aucune raison<sup>498</sup>.

D'Aubignac décrit dans ce passage la pratique de dramaturges comme Robert Garnier et Antoine de Montchrestien, que la critique moderne a caractérisée de technique des « *set pieces* », comme on dit en anglais. Au lieu d'être structurées par la vraisemblance de l'action, leurs pièces de théâtre suivaient des principes stylistiques. Dans des parties comme le monologue, le récit et la stichomythie, le poète pouvait exhiber ses capacités oratoires. La représentation d'un sujet était l'occasion de la mise en scène de telles *set pieces* plutôt que d'une action vraisemblable<sup>499</sup>. Dans ces conditions, il est

---

<sup>496</sup> Corneille : *La suivante*, éd. Margitić, p. 5.

<sup>497</sup> D'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, éd. citée, p. 359.

<sup>498</sup> Ibidem.

<sup>499</sup> « Within the plays of Montchrestien, as in those of the other Renaissance dramatists, there are various stylized forms that serve as a framework for that display of style and language which was the dramatist's primary aim. These forms are of varying types; they range from the large blocks of monologue, *tirade*, *récit* and chorus to the rapid crackle of *stichomythia*; but their main common characteristic is stylization and a lack of dramatic *vraisemblance*. The whole of Renaissance dramatic composition was directed towards the production of such 'set pieces' ». Griffiths, Richard: *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien. Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford: Clarendon, 1970, p. 106.

compréhensible que l'enchaînement des scènes qui forment l'ensemble de l'action et les mouvements reçoive une importance bien moindre<sup>500</sup>.

Si le fait de faire entrer en scène et disparaître des personnages « sans aucune raison » est jugé condamnable, il faut qu'il y ait des raisons apparentes pour les entrées et sorties des personnages. La justification des entrées et sorties serait donc un critère de définition. Techniquement, la liaison de deux scènes peut se réaliser de différentes façons. D'Aubignac fait état de quatre sortes de liaison : de présence, de recherche, de bruit, et de temps. Il décrit de façon assez détaillée quelles sont les possibilités dont dispose l'auteur pour observer la liaison de présence :

La liaison de *Présence* est, quand en la Scène suivante il reste sur le Théâtre quelque Acteur de la précédente, ce qui se fait en trois façons ; La première, en mettant d'abord sur le Théâtre tous ceux qui doivent agir dans un acte, et les faisant retirer les uns après les autres selon la diverse nécessité de leurs intérêts : car ceux qui restent, font une nouvelle Scène, puisqu'il y a changement aux Acteurs qui se trouvent en moindre nombre qu'auparavant, et cette Scène est liée à la précédente par la présence de ceux qui sont restés, et cette manière est belle pour un premier acte. La seconde est, lorsque les Acteurs qui viennent sur le Théâtre les uns après les autres, sans que pas un des premiers en sorte, car tous les nouveaux Acteurs qui surviennent, font de nouvelles Scènes toujours liées par la présence des Acteurs qui étaient déjà sur le Théâtre ; et cette manière est bonne pour un dernier Acte. La troisième est, quand les Acteurs, vont et viennent selon que leurs intérêts le demandent, et en tel nombre qu'il est besoin : comme lorsque de deux Acteurs qui se rencontrent sur le Théâtre il n'y en a qu'un qui sort, le second, qui demeure seul, fait une nouvelle Scène et la lie encore avec la suivante par les autres Acteurs qui doivent paraître, et cette manière reçoit tant de changements qu'il plaît au Poète<sup>501</sup>.

Notons dès à présent que la deuxième façon de réaliser la liaison de présence, la scène qui se remplit peu à peu, a été utilisée par Rotrou au dernier acte de *Venceslas* et de *Don Lope de Cardone*. La troisième façon, qui consiste à laisser toujours au moins un acteur sur scène à la fin d'une scène, est également répandue dans l'œuvre de Rotrou, par exemple dans la *Diane*.

Dans les autres cas de liaison que cite d'Aubignac, le premier acteur quitte la scène avant que l'autre n'entre. Il n'y a donc pas de présence « parallèle » de deux acteurs. Dans ces cas pourtant, il y a continuité de l'action parce que rien ne peut s'insérer entre les deux scènes consécutives. Ainsi, d'Aubignac explique que la « liaison de *Recherche*

---

<sup>500</sup> Chez certains auteurs français de la Renaissance, les changements de scène étaient souvent accompagnés de changements abrupts de lieu, et Montchrestien s'est efforcé d'améliorer la pratique au nom de la vraisemblance, en introduisant des intermèdes du chœur ou en ménageant des sorties et entrées dans un même lieu (cf. *ibidem*, pp. 153-154). Griffiths observe que malgré un certain souci de marquer plus nettement les entrées et sorties, Montchrestien ne se souciait pas de motiver celles-ci : « characters always seem to appear on the stage just when they are needed » (*ibidem*, p. 158).

<sup>501</sup> D'Aubignac : *op.cit.*, p. 360.

se fait, lorsque l'Acteur qui vient au Théâtre, cherche celui qui en sort »<sup>502</sup> ; rien ne peut être intercalé entre les deux scènes puisque l'un entre en scène à l'instant où l'autre la quitte : autrement dit, il n'y a pas de solution de continuité. Si d'Aubignac approuve la liaison « de bruit », c'est également parce que rien ne peut s'insérer entre les deux scènes :

La liaison qui se fait par le *Bruit*, est lorsqu'au bruit qui s'est fait sur le Théâtre, un Acteur, qui vraisemblablement a pu l'ouïr, y vient pour en savoir la cause, pour le faire cesser, ou pour quelque autre raison et qu'il n'y trouve plus personne : car il est certain que la Scène qui se fait par l'Acteur qui survient à ce bruit, est fort bien liée à la précédente faite par ceux qui se sont retirés, puisque le Théâtre ne demeure point sans action, et que l'on ne pourrait pas y insérer le Chœur ou la musique, sans en rompre et gêner la suite [...]<sup>503</sup>

Ainsi, le critère de la continuité de l'action a sa place dans l'argumentation de d'Aubignac. Mais cette continuité temporelle n'est pas un critère suffisant, comme le prouve l'exemple de la liaison « de temps ». Voici le fonctionnement de cette dernière : juste après que la scène se vide des acteurs qui y évoluaient, un autre acteur, « qui n'a rien à démêler avec ceux qui sortent du Théâtre » entre en scène parce qu'il doit se rendre à l'endroit juste à ce moment-là<sup>504</sup>. Selon le critère de la continuité de l'action, il y a liaison, mais l'entrée en scène des nouveaux acteurs n'est pas justifiée par une quelconque interaction avec ceux qui viennent de la quitter. Un tel enchaînement de scènes fait penser à la pratique des dramaturges français de la Renaissance. Aussi d'Aubignac la trouve-t-il « trop licencieuse »<sup>505</sup>, et Corneille n'en fait pas mention du tout.

Mais quel est donc le critère susceptible de définir la liaison des scènes ? Pour répondre à cette question, revenons à l'*Examen* de la *Suivante* publié en 1660. Corneille y revient sur le sujet en disant à ce propos :

J'ay dit que la liaison des Scenes est icy perpetuelle, et j'y en ay mis de deux sortes, de presence, et de veuë. Quelques-uns ne veulent pas que quand un Acteur sort du Theatre pour n'estre point veu de celuy qui y vient, cela fasse une liaison : mais je ne puis estre de leur advis sur ce point, et tiens que c'en est une suffisante, quand l'Acteur qui entre sur le Theatre voit celuy qui en sort, ou que celuy qui en sort voit celuy qui entre ; soit qu'il le cherche, soit qu'il le fuye, soit qu'il le voye simplement sans avoir interest à le chercher, ny à le fuir. Aussi j'appelle en general une liaison de veuë, ce qu'ils nomment une liaison de recherche. J'advoue que cette liaison est beaucoup plus imparfaite que celle de présence, et de discours, qui se fait lors qu'un Acteur ne sort point du Theatre sans y

---

<sup>502</sup> Ibidem.

<sup>503</sup> Ibidem, p. 361.

<sup>504</sup> Ibidem.

<sup>505</sup> Ibidem, p. 362.

laisser un autre à qui il aye parlé, et dans mes derniers Ouvrages je me suis arrêté à celle-cy sans me servir de l'autre : mais enfin je croy qu'on s'en peut contenter, et je la prefererois de beaucoup à celle qu'on appelle liaison de bruit, qui ne semble pas supportable, s'il n'y a de tres-justes et de tres-importantes occasions qui obligent un Acteur à sortir du Theatre, quand il en entend. Car d'y venir simplement par curiosité, pour sçavoir ce que veut dire ce bruit, c'est une si foible liaison, que je ne conseillerois jamais de s'en servir<sup>506</sup>.

Corneille refuse la liaison de bruit, approuvée par d'Aubignac. En revanche, il approuve la « liaison de vue » que d'Aubignac refuse sous le nom de « liaison de fuite ». Toutes les modalités de liaison que Corneille décrit ont en commun qu'au moins un des acteurs de la première scène entre en contact avec ceux qui entrent à la scène suivante. Dans le « meilleur » des cas, l'acteur de la scène précédente communique avec celui qui entre. Dans le cas de liaison le plus faible, l'un des deux voit l'autre. Mais quel est alors le critère de la liaison des scènes selon Corneille ? Dans le cas de liaison que celui-ci rejette, un acteur quitte la scène après avoir entendu un bruit, et l'acteur suivant entre sans que celui qui sort l'ait vu. La raison pour laquelle Corneille condamne cette sorte de liaison apparaît dans la concession qu'il fait : il condamne la « liaison de bruit », sauf s'il y « a de tres-justes et de tres-importantes occasions qui obligent un Acteur à sortir du Theatre »<sup>507</sup>. Dans l'*Examen de la Suivante*, c'est donc le critère de la motivation des entrées et sorties des personnages qui prévaut, contre celui de la continuité de l'action.

Dans le *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu* datant de la même époque (1660), Corneille parle aussi de la liaison des scènes. Il y affirme à nouveau que cette liaison « n'est qu'un ornement et non pas une règle »<sup>508</sup>. Mais en même temps, son souci de différencier les bonnes liaisons des mauvaises révèle l'importance qu'il attribue à ce phénomène. Ainsi, il condamne les liaisons qui se font parce qu'un acteur reste sur scène et entend ce que disent ceux qui entrent, sans qu'il cherche vraiment à écouter ce qu'il entend. Autrement dit, non seulement les entrées et sorties doivent être justifiées, mais il faut aussi motiver le fait qu'un acteur reste sur scène. Tous les changements de scène, qui sont des rencontres entre personnages, doivent trouver leur raison d'être dans les mobiles des êtres participant à l'action.

Résumons. Pratiquement, la liaison des scènes assure que le plateau n'est jamais vide et qu'il n'y a pas de temps mort pendant la représentation. Au niveau fictionnel, la liaison des scènes assure une continuité temporelle qui fait que, au cours de chaque acte, le

---

<sup>506</sup> Corneille : *Examen de La suivante*, pp. 128-129.

<sup>507</sup> Ibidem.

<sup>508</sup> Corneille : *Trois discours*, éd. citée, p. 127. En même temps, Corneille affirme ici que la liaison des scènes « sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation » et, par là, se déclare d'accord avec l'abbé d'Aubignac en ce qui concerne le critère de la continuité de l'action.

temps de la représentation égale celui de l'action représentée. À ce niveau, la liaison des scènes rejoint, d'après la théorie du XVII<sup>e</sup> siècle, les unités de temps et de lieu dans leur fonction d'assurer la vraisemblance de la représentation. En outre, la liaison des scènes semble répondre à un souci de vraisemblance de l'action : la justification des entrées et sorties des personnages confère à l'acte une « nécessité » qui fait apparaître son évolution vraisemblable aux yeux du spectateur.

Dans l'introduction à ce chapitre, nous avons déjà insisté sur le fait que du point de vue de l'organisation des actes et scènes (tout comme celui de l'organisation spatio-temporelle de l'action), les traditions française et espagnole connaissent des divergences. Pour notre objectif, l'étude de la pratique d'adaptation de Rotrou, il est indispensable de prendre en compte, de manière plus générale, les différences et les points communs entre les deux traditions. Voilà pourquoi, au cours du paragraphe suivant, nous voulons opposer la liaison des scènes à la française au principe qui régit l'enchaînement des scènes dans la *comedia* espagnole.

## 2. La continuité de l'action de la *comedia*

Le théâtre espagnol du siècle d'or ne connaît pas de découpage formel en scènes. Pourtant, chaque acte d'une *comedia* ne représente pas un bloc de répliques qui se suivent indifféremment. Comme le théâtre français, la *comedia* est ponctuée par les entrées et sorties des personnages, marquées par les indications scéniques « sale(n) » ou « salga(n) » pour les entrées en scène, et « va(n)se » ou « vaya(n)se » pour les sorties<sup>509</sup>. C'est dans le contexte des entrées et sorties que l'on trouve, dans l'*Arte nuevo* de Lope de Vega, une remarque qui peut être rapprochée de la liaison des scènes à la française :

Que la scène ne reste que très rarement  
sans qu'une personne ne parle, parce que le peuple  
s'inquiète pendant ces intervalles  
et l'histoire s'allonge grandement,  
et quoique ce soit un grand défaut,  
ce procédé ajoute à la grâce et à l'artifice<sup>510</sup>.

---

<sup>509</sup> « Sale(n) », respectivement « salga(n) » signifie littéralement « il(s) sort(ent) », « qu'il(s) sorte(nt) ». Il faut interpréter « sortir » comme « sortir des coulisses », ce qui veut dire « entrer en scène ». La signification de « va(n)se » et « vaya(n)se », « il s'en va / ils s'en vont » et « qu'il(s) s'en aille(nt) », est claire.

<sup>510</sup> Nous traduisons Lope de Vega: « Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta / y gran rato la fábula se alarga, / que, fuera de ser esto un grande vicio, / aumenta mayor gracia y artificio ». *Arte nuevo*, vv. 240-245.

Lope de Vega met donc en évidence les désavantages de la scène inoccupée. Pour comprendre cette affirmation, il faut tenir compte de la réalité des *corrales*. Dans ces lieux de représentation, le public était loin d'être toujours attentif et il fallait constamment solliciter son attention. Dans ces conditions, toute interruption entraînait le risque de la perdre. Cependant, Lope remarque que les moments de scène vide pendant l'acte peuvent également avoir beaucoup de charme. Selon Juan Manuel Rozas, ce procédé pouvait maintenir chez le public le suspense<sup>511</sup>. Ces moments de suspense sont des endroits « privilégiés » d'attention accrue. Mais dans la majorité des cas, il faut tenir le public « en haleine » en lui offrant une représentation continue. C'est de cette « continuité de l'action » que traite Christophe Couderc dans un article d'un grand intérêt<sup>512</sup>. En vue d'une comparaison ultérieure avec la pratique scénique française, nous proposons un résumé de sa réflexion.

Généralement, il y a dans la *comedia* une multiplicité de lieux (et par conséquent pas d'unité de lieu), et à l'intérieur de chaque acte, l'action se déplace d'un lieu à l'autre. Lors de ces déplacements, il y a continuité du temps de l'action. Les exemples d'un déplacement d'un personnage illustrent bien ce que cela veut dire. Lorsqu'un personnage se déplace d'un lieu A à un lieu B, la scène montrera dans ce deuxième lieu d'autres personnages en conversation. La conversation est censée commencer au moment même où la scène précédente s'arrête. Par convention, la durée de la conversation correspond au temps dont a besoin le personnage mobile pour se déplacer du lieu A au lieu B. Selon Couderc, les spectateurs des *corrales* étaient conscients de cette convention et comprenaient la continuité de l'action conformément à l'intention de Lope de Vega. Le théâtre espagnol observe donc une certaine continuité temporelle à l'intérieur des actes, tout en se permettant des sauts dans l'espace. Cette pratique pourrait être rapprochée de la technique narrative du roman à narrateur omniscient. L'action est montrée sous ses différents aspects, dans des lieux différents.

La pratique que nous venons de décrire avait pour conséquence un certain nombre de ruptures de scène avec changement de lieu. Et cette liberté s'explique à notre avis par la non observation de la règle de l'unité de lieu dans la pratique de la *comedia*. Nous avons déjà remarqué que les dramaturges espagnols faisaient appel à l'imagination du spectateur pour suppléer au décor. Ainsi, la technique qui consiste à « sauter » d'un lieu à l'autre, tout en observant la continuité temporelle de l'action, semble être en rapport étroit avec l'absence de décor dans la *comedia*. C'est précisément ce qui nous amène à

---

<sup>511</sup> Rozas, José Manuel : *Significado y doctrina*, p. 108.

<sup>512</sup> Couderc, Christophe : « 'Quedar vacío el tablado' : sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », pp. 89-110.



nous demander dans quelle mesure le décor de la scène française pouvait déterminer l'application de la liaison des scènes.

En fait, l'exigence de la motivation constante des entrées et sorties dans le théâtre français se comprend si l'on suppose la représentation sur scène d'un lieu unique. Si l'unité de lieu au sens strict du terme est respectée, ceux qui entrent en scène doivent effectivement se déplacer pour s'y rendre et avoir une raison pour le faire. Si par contre l'action se déplace librement entre plusieurs lieux, comme dans un roman, l'auteur peut faire jouer les personnages alternativement dans tel ou tel lieu, sans avoir besoin de justifier leur présence. Cela est le cas dans la *comedia* espagnole, où le spectateur est convié à s'imaginer le décor dans une multitude de lieux. En principe, la même chose devrait valoir pour le décor simultané : dans les conditions du décor de l'Hôtel de Bourgogne par exemple, l'action pouvait facilement se déplacer d'un lieu à l'autre et faire évoluer dans chaque lieu d'autres personnages.

Notre hypothèse de départ, on l'aura compris, est que la liaison des scènes dans son interprétation étroite (liaison de présence, justification des entrées et sorties) doit être mise en rapport avec l'unité de lieu et un décor représentant un seul lieu (selon l'exigence de Chapelain à la suite de Castelvetro), alors que la continuité du temps de la fiction avec « sauts » dans l'espace correspond au décor multiple de l'Hôtel de Bourgogne et au décor imaginaire de la *comedia*. La comparaison des adaptations de Rotrou avec leurs modèles espagnols devra montrer si cette hypothèse peut être vérifiée. Mais avant de passer aux textes dramatiques, nous voudrions présenter le cadre théorique du deuxième aspect qui nous occupera, à savoir celui des actes et des entractes.

### 3. Actes et entractes du théâtre français

La division en cinq actes que respectent généralement les dramaturges français n'est pas évoquée dans la *Poétique* d'Aristote. Généralement parlant, la pièce de théâtre française du XVII<sup>e</sup> siècle est divisée en cinq actes « parce qu'elle suit l'exemple de la pièce latine, et plus encore parce qu'elle applique le précepte d'Horace sur ce point »<sup>513</sup>. L'abbé d'Aubignac s'appuie également sur l'autorité d'Horace lorsqu'il en vient à parler des cinq actes :

---

<sup>513</sup> C'est ce que nous apprend Jacques Schérer (op.cit., p. 150). Le précepte d'Horace se trouve dans son *Art Poétique*, vv. 189-190 : « Neue minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci uult et spectanda reponi ». Traduction de François Richard : « Que la pièce ait cinq actes, ni plus ni moins : / c'est le seul moyen de la revoir redemandée et jouée de nouveau ; » Horace : *L'Art poétique ou Épître aux Pisons* ; texte établi, traduit et annoté par François Richard, Paris : 1931.

Horace est, je crois, le premier qui nous en a donné le précepte, tant pour la distinction que pour le nombre<sup>514</sup>.

L'argumentation qui suit dans l'ouvrage théorique de l'abbé a pour but de consacrer cette division en cinq unités et de démontrer le bien-fondé de cette pratique. D'Aubignac se réclame tout d'abord de l'expérience de ceux qui pratiquent le théâtre :

Premièrement il faut savoir que tous les Poètes sont demeurés d'accord, que les Pièces de Théâtre régulièrement ne doivent avoir ni plus ni moins que cinq Actes<sup>515</sup>.

Par la suite, d'Aubignac essaie de fonder la division en cinq actes sur des raisons rationnelles. Il considère la pratique des cinq actes comme la meilleure parce qu'elle garantit (si l'on admet une longueur de 1500 à 1700 vers par pièce) une longueur adaptée aux capacités réceptives du public. Dans cette perspective, il critique avec véhémence la tradition italienne des trois actes, tradition qu'on retrouve dans la pratique du théâtre espagnol. Affirmant que les actes seraient trop courts s'il y en avait plus de cinq, et trop longs s'il y en avait moins, il dit :

Nous l'avons vu par expérience aux Comédies des Italiens, lesquels pour ne se pas départir de la mauvaise coutume qu'ils ont de n'y faire que trois Actes, font le premier si long qu'il en est ennuyeux et importun. Je conseillerais donc au poète de suivre en cela ce que plusieurs ont pratiqué, et que nous voyons être le moins incommode aux Spectateurs, c'est-à-dire de faire cinq Actes, et chacun d'eux de trois cents vers ou un peu plus, en sorte que son Ouvrage soit environ de quinze à seize cents [devenus « seize à dix-sept cents » après une modification effectuée par d'Aubignac] vers, ayant toujours remarqué que la patience des Spectateurs ne va guère plus loin<sup>516</sup>.

Contre l'argumentation de l'abbé, on pourrait avancer que les traditions italienne et espagnole ont produit un théâtre d'une grande popularité, et que la division en cinq actes ne saurait être un dogme. Seulement, l'argumentation de d'Aubignac n'est pas dogmatique : en avançant que les spectateurs s'impatientent si les actes durent trop longtemps, il appuie son argumentation sur l'expérience pratique et la raison.

D'Aubignac passe sous silence une autre raison très pratique pour l'introduction des entractes. Jacques Schérer a fait observer que la division en cinq actes avec, en conséquence, quatre entractes, correspondait aussi aux besoins de l'éclairage de la salle, qui se faisait à l'aide de lampes à huile, de bougies ou de chandelles qu'il fallait moucher

---

<sup>514</sup> D'Aubignac : op.cit., pp. 323-324.

<sup>515</sup> Ibidem, p. 324.

<sup>516</sup> Ibidem, p. 325.

environ toutes les demi-heures<sup>517</sup>. Le théâtre espagnol des *corrales* ne connaissait pas ce problème, les spectacles ayant lieu à la lumière du jour<sup>518</sup>.

Cependant, les entractes ne répondent pas seulement à des besoins pratiques de la scène. Ils remplissent aussi une certaine fonction dans le développement de chaque pièce. De fait, ils obéissent à d'autres lois que celles qui commandent les transitions des scènes. Voici ce qu'en dit Jacques Schérer :

Il y a une différence essentielle, [en France] au XVII<sup>e</sup> siècle, entre les intervalles des actes et ceux des scènes. Alors que les scènes doivent, tout au moins à l'époque classique, être « liées », c'est-à-dire que rien ne peut s'insérer entre deux scènes successives, les actes, non seulement ne doivent pas être liés, mais ne peuvent même pas l'être<sup>519</sup>.

Le constat est clair : pas de liaison entre les actes. Mais quelle en est la raison, et qu'en pensaient les contemporains de Rotrou ? Dans la discussion théorique, la question des entractes apparaît dans le contexte de la durée de l'action par rapport à la durée de la représentation théâtrale. Dans son troisième *Discours*, Corneille plaide pour une répartition du « temps à perdre » sur les entractes<sup>520</sup> :

Je répète [...] que quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrais que les huit qu'il faut perdre se consumassent dans les intervalles des actes, et que chacun d'eux n'eût en son particulier que ce que la représentation en consume, principalement lorsqu'il y a liaison de scène perpétuelle ; car cette liaison ne souffre point de vide entre deux scènes<sup>521</sup>.

Contrairement aux entractes, où Corneille admet que la continuité de l'action soit interrompue, il n'y a pas de temps « à perdre » entre les scènes d'un même acte. Cette exigence de Corneille montre qu'il y a pour la dramaturgie française une différence entre les intervalles des scènes et ceux des actes, et cette distinction est d'importance pour le principe de la liaison des scènes. Celle-ci s'applique aux scènes consécutives à l'intérieur de l'acte, mais entre la dernière scène de chaque acte et la première de l'acte suivant, il peut légitimement y avoir discontinuité temporelle. Corneille n'exige pas qu'il y ait solution de continuité entre les actes, cependant, selon l'abbé d'Aubignac, il faut qu'il y ait une rupture entre les deux scènes qui entourent l'entracte :

---

<sup>517</sup> Cf. Schérer, Jacques : op.cit., p. 150.

<sup>518</sup> Cf. dans l'introduction de notre ouvrage le paragraphe « La tradition dramatique en Espagne ».

<sup>519</sup> Schérer, Jacques : op.cit., p. 208.

<sup>520</sup> Le premier à s'exprimer sur cette solution est Piccolomini. Cf. Bray : *La formation de la doctrine classique*, p. 256.

<sup>521</sup> Corneille, Pierre : *Trois discours*, p. 140.

[...] si la dernière Scène d'un Acte était liée avec la première du suivant, ce ne seraient pas deux Actes ; vu qu'il n'y aurait pas de moyen d'en marquer la distinction en un lieu plutôt qu'en un autre, et que le Théâtre ne demeurant ni sans Acteur, ni sans Action, il serait ridicule de séparer en deux, ce qui ne serait séparé par aucun intervalle de temps<sup>522</sup>.

Autrement dit, l'entracte doit marquer, pour d'Aubignac, une interruption de l'action, et non pas simplement de la représentation. Les intervalles des scènes et des actes se différencient donc en ce que les premiers supposent une continuité temporelle de l'action alors que les derniers supposent une interruption de celle-ci. Suivie à la fois d'une interruption de l'action et de la représentation, la dernière scène de chaque acte a une importance particulière. Pour assurer que les spectateurs ne se désintéressent pas du spectacle, il lui revient en particulier de capter leur attention avant la pause de l'entracte, à l'instar du « *cliffhanger* » des séries télévisées<sup>523</sup>. En rapport avec l'unité d'action, Corneille parle, au début de son *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu*, d'une « agréable suspension » du spectateur, soutenue par les diverses actions qui, ensemble, forment l'action complète d'une pièce. Pour créer cette agréable suspension, il recommande de faire en sorte que le spectateur reste sur sa faim au terme des actes :

C'est ce qu'il faut pratiquer à la fin de chaque acte pour rendre l'action continue. Il n'est pas besoin qu'on sache précisément tout ce que font les acteurs durant les intervalles qui les séparent, ni même qu'ils agissent lorsqu'ils ne paraissent point sur le théâtre ; mais il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doive faire dans celui qui suit<sup>524</sup>.

Dans les pièces sérieuses, ce qui provoque cette « attente » peut être une question qui sollicite l'intérêt du spectateur<sup>525</sup>. Dans les pièces comiques, l'auteur peut clore un acte par des effets particulièrement drôles<sup>526</sup>. Par la suite, Corneille consacre quelques réflexions à la question des entractes mêmes, c'est-à-dire de ces temps morts qui séparent les fins d'actes de l'acte prochain. Il compare les habitudes françaises aux vieilles traditions grecques du chœur. Son jugement est que les chœurs sont un moyen moins adéquat de remplir les actes parce qu'ils dérangent le repos du spectateur pendant l'entracte, ce qui lui rend difficile de se concentrer à nouveau sur le spectacle de l'acte

---

<sup>522</sup> D'Aubignac : *La Pratique* III, 5 (« Des Actes »), éd. citée, p. 332.

<sup>523</sup> Cf. Schérer, Jacques : op.cit., p. 206.

<sup>524</sup> Corneille, Pierre : op.cit., pp. 124-125.

<sup>525</sup> « De fait, Corneille a eu soin, assez souvent, de terminer les quatre premiers actes de ses pièces par des scènes posant des questions importantes pour l'action ; le spectateur, s'il s'est intéressé à l'acte, réfléchira à ces questions pendant l'entracte ». Schérer : op.cit., p.206.

<sup>526</sup> « Il leur [aux auteurs] suffit de bien faire rire pour donner au spectateur l'envie de voir l'acte suivant ». Ibidem, p. 208.

suisant. À cette pratique ancienne, Corneille oppose les entractes à la française, des pauses agrémentées de musique :

Nos violons n'ont aucune de ces deux incommodités : l'esprit de l'auditeur se relâche durant qu'ils jouent, et réfléchit même sur ce qu'il a vu, pour le louer ou le blâmer, suivant qu'il lui a plu ou déplu ; et le peu qu'on les laisse jouer lui en laisse les idées si récentes, que quand les acteurs reviennent, il n'a point besoin de se faire d'effort pour se rappeler et renouer son attention<sup>527</sup>.

Nous constatons donc que selon Corneille, l'esprit du spectateur reste occupé par l'action de la pièce pendant l'entracte. La musique des violons lui laisse le loisir de réfléchir sans trop se distraire. Nous verrons par la suite que la pratique que décrit Corneille contraste avec la tradition des représentations dans les *corrales* espagnols.

#### 4. Actes et entractes de la *comedia*

Nous avons déjà remarqué que la représentation d'une *comedia* était ponctuée par des intermèdes. Selon certains critiques, ceux-ci auraient été introduits consciemment pour rompre l'illusion de la *comedia*<sup>528</sup>. Contre cet avis, Díez Borque argumente qu'une telle organisation de la représentation devait surtout empêcher les spectateurs de s'ennuyer et en même temps maintenir leur attention fixée sur la scène<sup>529</sup>. Nous pensons ici surtout aux jeunes gens au tempérament bouillant et frondeur – dénommés *mosqueteros* – qui occupaient les places les moins chères, suivant le spectacle debout dans le *patio*, et aux femmes du peuple installées dans la *cazuela* – ou *jaula de las mujeres*, autrement dit le « poulailler » – non moins bruyantes que les occupants du *patio*<sup>530</sup>. Toujours est-il que les sujets farcesques des intermèdes étaient étrangers à ceux de la *comedia* et qu'ils faisaient diversion par rapport à l'élément principal du spectacle. Leur fonction semble donc avoir été double : faire diversion tout en maintenant l'attention des spectateurs. À notre avis, la diversion du spectacle principal est en rapport avec le temps de la fiction qui peut s'écouler pendant les entractes.

Nous avons déjà relevé le passage de l'*Arte nuevo* où Lope de Vega conseille aux poètes de placer dans les entractes le « temps à perdre » dans des pièces à sujet

---

<sup>527</sup> Corneille : *Trois discours*, p. 134.

<sup>528</sup> Ainsi, Charles Vincent Aubrun est d'avis que les intermèdes empêchent que le spectateur s'abandonne complètement au spectacle. Cf. Aubrun, Charles Vincent : *La comedia española (1600-1680)*, Madrid : Taurus, 1968, p. 21 (traduit du français par Julio Lago Alonso ; titre originel: *La comédie espagnole (1600-1680)*, 1966).

<sup>529</sup> Díez Borque: *Sociedad y teatro*, p. 276.

<sup>530</sup> Cf. *ibidem*, pp. 141-145.

historique<sup>531</sup>. Et en effet, les exemples de grands décalages temporels dans les entractes sont fréquents. Dans *Las mocedades del Cid*, la première *jornada* se déroule à la cour du roi de Castille et aux alentours. La deuxième *jornada* emmène le spectateur en province, quelques mois après le duel entre Rodrigo et le père de Jimena. Vingt jours s'écoulent entre la fin du premier et le début du deuxième acte de *No hay ser padre siendo rey*. D'autres pièces, comme celles de Mira de Amescua dans notre corpus (*El ejemplo mayor de la desdicha* et *La próspera fortuna*), profitent des entractes pour des événements difficiles à représenter sur scène – comme des batailles ou des campagnes militaires. Les entractes escamotent donc ce qui est difficile à rendre sur scène, que ce soit l'étendue géographique ou temporelle, ce qui permet à l'auteur d'intégrer ces éléments dans l'action de la pièce entière.

Le fait de faire coïncider de longues périodes de temps avec les entractes permettait en même temps un certain développement psychologique du drame. À ce propos, Juan Manuel Rozas remarque que les intermèdes des entractes servent à faire passer dans la tête des spectateurs le temps dont l'action a besoin pour « mûrir ». Une décision importante à prendre, la naissance et la croissance d'un enfant jusqu'à l'âge de l'adolescence, tout cela peut se dérouler pendant l'entracte qui, grâce à la distance créée par les intermèdes, « transforme des minutes en mois »<sup>532</sup>.

De manière générale, la *comedia* se caractérise par sa forme en trois actes, d'environ mille vers chacun, et par des changements métriques. Par là, elle se distingue du théâtre français avec ses cinq actes et son usage presque exclusif de l'alexandrin. La *comedia* n'a pas toujours connu une division en trois actes, Lope de Vega le dit dans son *Arte nuevo* lorsqu'il affirme en avoir écrit en quatre actes. Mais, ajoute-t-il, c'était des œuvres qui marchaient à quatre pattes comme les petits enfants non encore assez matures pour pouvoir tenir debout<sup>533</sup>. Il y a aussi des genres en un acte, les *autos sacramentales* et les genres « mineurs » comme les intermèdes qui se jouaient dans les entractes d'un spectacle. Mais pour la *comedia*, on peut constater que l'on est passé en Espagne de quatre à trois actes au cours des années 1580<sup>534</sup>. Pendant la période de grande vogue de la *comedia*, la division tripartite de la *comedia* est un fait universellement admis, et elle trouve son reflet dans l'*Arte nuevo* de Lope :

---

<sup>531</sup> Cf. *Arte nuevo*, vv. 194-197. Nous avons cité ce fragment au chapitre III, paragraphe « Les unités de temps et de lieu et la *comedia* espagnole ».

<sup>532</sup> Rozas: *Significado y doctrina del « Arte nuevo »*, p. 94.

<sup>533</sup> En fait, Lope nous révèle même le nom de celui qui a, à son avis, introduit la pratique des trois actes : « El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, que eran entonces niños las comedias ; / y yo las escribí, de once y doce años, / de a cuatro actos y de cuatro pliegos, porque cada acto un pliego contenía ; » *Arte nuevo*, vv. 215-221.

<sup>534</sup> Cf. Rozas: op.cit., pp. 101-103.

Qu'il mette le sujet dès le premier acte,  
qu'il embrouille les événements au deuxième  
de façon à ce que jusqu'au milieu du troisième  
presque personne ne devine comment tout finira<sup>535</sup>.

Ces quelques vers résument de fait une des principales caractéristiques structurelles de la *comedia*. Toute pièce espagnole est basée sur un *enredo*, ou *imbroglio*, selon la terminologie italienne, qui s'étire en général sur tout le second acte et une grande partie du troisième. Le deuxième acte est le moment où se déploient les feintes qui sont à la base de l'*imbroglio* de l'action, état de choses qui se vérifie dans les pièces de notre corpus. Dans *La sortija del olvido*, la feinte se prépare au premier acte, mais c'est au deuxième seulement qu'elle est mise en œuvre, pour n'être découverte qu'au milieu du troisième. Dans le premier acte de *Laura perseguida*, le roi est victime d'une ruse préparée par Oranteo et Laura, mais c'est au deuxième acte que les choses se compliquent grâce à une feinte par laquelle on fait croire à Oranteo que Laura lui est infidèle. Il faut attendre un moment bien avancé du troisième (et dernier) acte de la *comedia* pour qu'Oranteo se rende enfin compte qu'on l'a trompé et que Laura lui était fidèle. Ces exemples, auxquels on pourrait ajouter d'autres, confirment ce que prône Lope de Vega quant à la disposition du sujet.

Au terme d'une comparaison du rythme des actions de *Las mocedades del Cid* et du *Cid*, Liliane Picciola en vient à la conclusion que dans la pièce espagnole, chaque acte forme une unité dans laquelle « un danger se précise, la tension monte, puis, grâce à l'acte illustre accompli par le héros, elle retombe »<sup>536</sup>. Ainsi, *Las mocedades del Cid* connaît trois points culminants : au premier acte, Rodrigo bat le comte en duel ; au deuxième, il gagne une bataille contre les Maures ; au troisième, il vainc le terrible Don Martín. Le drame de Corneille est caractérisé par un rythme tout à fait différent. Selon Picciola, la tension monte à chaque fin d'acte, pour retomber vers le milieu du prochain<sup>537</sup>. Étant donné la différence entre *Le Cid* et son modèle espagnol en ce qui concerne le rythme de l'action et la distribution du suspense, on pourrait conclure que le rôle des entractes diffère dans la pièce française et son modèle espagnol. C'est dans cette même perspective que nous voulons à présent poser la question de savoir dans quelle

---

<sup>535</sup> Nous traduisons le fragment suivant: « En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para ». Lope de Vega : *Arte nuevo*, vv. 298-301.

<sup>536</sup> Picciola : *Corneille et la dramaturgie espagnole*, p. 224. Cette constatation rejoint l'avis de Corneille qui veut que « chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doit faire dans celui qui suit ».

Corneille : *Trois discours*, éd. citée, p. 125.

<sup>537</sup> Picciola : op.cit., p. 225.

mesure l'organisation des entractes subit une transformation dans les adaptations de la *comedia* par Rotrou. Adopte-t-il les entractes des modèles espagnols ou choisit-il d'autres endroits qui cadrent davantage avec la dramaturgie française ? Quels endroits choisit-il pour les entractes qu'il « ajoute » à ses adaptations ? L'analyse des différents genres d'entracte nous aidera à vérifier si la transformation des modèles espagnols imprime à l'adaptation un autre rythme, un rythme tel qu'il transforme la nature même de la pièce ou tout du moins la réception de celle-ci par le spectateur.

## II. Restructuration des modèles par Rotrou

### 1. Les entractes recyclés

Pour répondre dès à présent à une des premières questions qui se posent dans le contexte des entractes : lorsqu'il ne modifie pas de façon décisive le contenu de son modèle, Rotrou en garde généralement les entractes. Examinons de près quelques exemples. Dans *La Bague de l'oubli*, Rotrou réutilise deux entractes et en introduit deux de sa main, comme dans *Les occasions perdues*. Dans *L'heureuse constance*, il réutilise un entracte de *Mirad a quien alabáis* et deux de *El poder vencido y amor premiado*, contre un entracte de sa main. Si la *Diane* ne réutilise aucun entracte de l'original (*La villana de Getafe*), c'est que Rotrou supprime presque toute la première journée de la *comedia*, la transformant en récit<sup>538</sup>, et qu'il ne commence vraiment à suivre l'action du modèle que vers la fin de la deuxième *jornada*. Ainsi, les quatre entractes de la *Diane* se situent à l'intérieur de l'action de la troisième *jornada*<sup>539</sup>.

Dans les autres cas, l'omission d'un entracte espagnol s'explique en général par la suppression d'une partie du modèle. Ainsi, dans *Laure persécutée*, Rotrou ne réutilise pas l'entracte II / III de *Laura perseguida* parce qu'à la fin du deuxième acte, il s'éloigne sensiblement de son modèle<sup>540</sup>. De même, *Bélisaire* ne conserve qu'un entracte du modèle parce que Rotrou devait supprimer certaines parties de la *comedia*, comme la

---

<sup>538</sup> Cf. les commentaires de Liliane Picciola dans Rotrou : *Théâtre complet* 6, p. 252.

<sup>539</sup> En étudiant l'organisation spatio-temporelle des pièces de notre corpus, nous avons constaté que les transformations assez incisives de *La villana de Getafe* par l'adaptateur s'expliquent par l'observation des unités de temps et de lieu dans la *Diane*. Pour se soumettre à l'unité de lieu, Rotrou transforme en récit toute une série d'événements que la *comedia* montrait en changeant de lieu à plusieurs reprises.

<sup>540</sup> Cependant, Rotrou garde le premier entracte de son modèle. La fin de l'acte II de *Laure persécutée* correspond à la fin du premier acte de *Laura perseguida*, qui se termine sur un désabusement du roi : sous prétexte d'être poursuivie par des pirates, Laure a sollicité une audience au roi. Sous l'emprise du charme de la jeune femme, celui-ci demande à son confident d'arranger un rendez-vous avec elle. Mais il est vite détrompé : son fils lui apprend que Laure vient de lui raconter une fable de son invention. Dans les deux pièces, l'acte se termine sur l'effet de ce *desengaño*.



campagne d'Afrique. La même chose vaut pour *Don Bernard de Cabrère*, où Rotrou se voyait également obligé de réduire les départs en guerre des deux héros. Finalement, le travail d'adaptation compliqué que Rotrou a effectué dans *Venceslas*, entraînant la suppression du deuxième acte et la contamination de plusieurs pièces, explique qu'il n'ait gardé que l'entracte II-III de son modèle.

Observation intéressante : Rotrou tend à retenir l'entracte II-III de ses modèles pour le réutiliser comme entracte III-IV ou IV-V de ses adaptations. Célèbre est le cas de *Venceslas* où, au début de l'acte IV, il apparaît que le prince a tué son frère pendant la nuit alors qu'il avait l'intention de tuer le ministre Frédéric (Federico). Le meurtre nocturne a lieu pendant l'entracte II-III de la *comedia*, dont Rotrou fait l'entracte III-IV de *Venceslas*. Dans *Don Bernard de Cabrère*, la transition III-IV est marquée par la défense héroïque de Saragosse contre l'agresseur Carlos, située dans l'entracte II-III de l'original. Conséquemment, on trouve à la fin de l'acte III le départ des héros pour la défense de la ville, et à la scène IV, 3 leur retour triomphal. À la fin de l'acte III de *Bélisaire*, Rotrou réutilise la fin de l'acte II de *El ejemplo mayor de la desdicha*, autrement spectaculaire : on y voit Bélisaire au sommet de sa gloire, devenu presque l'égal de l'empereur. L'entracte III-IV de *La Bague de l'oubli* est une transposition exacte de l'entracte II-III de *La sortija del olvido* : chez Rotrou, la fin de l'acte III marque l'endroit où le roi semble complètement incapable d'exercer son pouvoir, ce qui soulève la question de savoir si Léandre va s'emparer de son pouvoir. Et voilà qu'au début de l'acte IV, le spectateur voit se préciser les projets de l'usurpateur. À cela s'ajoute l'effet comique de la fin de l'acte III (II de l'original), propre à préparer l'interruption que représente l'entracte. L'entracte IV-V de *L'heureuse constance* reproduit l'entracte II-III de l'original (*El poder vencido y amor premiado*). Là encore, l'interruption marque une montée du suspense parce qu'Alcandre (le comte dans l'original espagnol) reçoit la nouvelle du mariage de Rosélie (Celia dans l'original) avec son frère et rival. Finalement, dans *Les Occasions perdues*, l'entracte II-III du modèle est réutilisé comme entracte IV-V par Rotrou. Dans les deux pièces, les dernières scènes avant l'entracte sont caractérisées par la présence du roi habillé en ambassadeur qui vient pour voir de ses propres yeux la reine de Dalmatie (celle de Bretagne chez Lope de Vega). Le fait que le roi fasse irruption dans l'intrigue juste avant l'entracte produit un moment de suspense accru parce que son arrivée est susceptible de produire des changements dans la constellation des personnages.

À part les exceptions de la *Diane* et de *Laure persécutée*, où il omet les entractes en question pour les raisons que nous avons évoquées plus haut, Rotrou réutilise l'entracte II-III de ses modèles, non pas par commodité mais pour ménager les effets de suspense

créés par la possibilité d'un retournement. En « recyclant » la plupart des entractes des *comedias* servant de modèle, Rotrou fait d'une pierre deux coups. Non seulement il garde les effets de suspense des fins d'acte, il évite aussi les « sauts dans le temps » à l'intérieur des actes. Nous avons vu en effet que si dans le théâtre espagnol, les écarts temporels étaient de mise entre les actes, les actes mêmes observaient en général une continuité temporelle que l'adaptateur français se gardait bien de perturber.

## 2. Les entractes du cru de Rotrou

Jusqu'ici, nous avons relevé les entractes que Rotrou réutilise dans ses adaptations. Dans ce qui suit, ce sont les entractes qu'il introduit de sa propre main qui retiendront notre attention. Commençons par *La bague de l'oubli*. Le deuxième acte suit assez fidèlement le modèle espagnol. Mais il s'arrête alors qu'on est en plein milieu de l'*acto segundo* de *La sortija del olvido*. Le moment est bien choisi parce que le spectateur vient d'assister à une scène comique. La bague a fait son effet pour la première fois : le bouffon Fabrice arrive avec « de l'encre, une plume et du papier » pour que le roi lui confirme par écrit une rémunération de deux mille ducats. Mais celui-ci ne se souvient de rien et Fabrice est la dupe de l'amnésie de son maître. Nous avons déjà remarqué que selon Schérer, le rire était un bon moyen de clore un acte. Voilà le procédé dont se sert Rotrou pour cet entracte qu'il introduit dans sa pièce.

Au début de l'acte III, Rotrou a inséré une scène qui n'existait pas dans l'original de Lope. Liliane, la maîtresse du roi, et Mélite devisent. Puis, le roi entre en scène. Dans l'original, c'est l'inverse : le roi est encore sur scène et c'est Lisarda qui entre. L'effet produit par cette modification est une rupture de scène entre la fin de l'acte II et le début de l'acte III de la *Bague de l'oubli*, alors que les scènes correspondantes du modèle espagnol sont liées. Cette rupture de scène à l'entracte correspond au principe énoncé plus tard par l'abbé d'Aubignac, pour qui l'entracte doit marquer une interruption de l'action, et non pas simplement de la représentation. Dans le cas de l'entracte II-III de la *Bague de l'oubli*, la liaison des scènes est interrompue par l'entretien de Liliane et Mélite, et cet entretien permet à Rotrou de produire un joli effet de contraste comique. À la scène III, 1, Liliane assure Mélite de ce que le roi n'a d'yeux que pour elle. À la scène suivante, le roi, sous l'effet de la bague de l'oubli, ne se souvient plus de sa maîtresse. Rotrou reprend ici avec assez d'exactitude l'action de la *comedia* qui ne connaît pas d'interruption à cet endroit. L'entracte n'est donc pas nécessaire du point de vue de l'action, mais Rotrou l'a introduit avec beaucoup d'adresse.

C'est avec la même adresse que Rotrou élabore l'entracte IV-V de sa comédie. La pause de l'entracte se trouve à l'endroit d'une rupture de scène au milieu du troisième acte de *La sortija del olvido*. Dans la pièce espagnole, le roi et les autres personnages de la scène antérieure s'en vont et l'on passe du palais du roi à la prison, où se trouvent enfermés le duc et le comte<sup>541</sup>. Chez Rotrou, on est devant l'échafaud, pièce de décoration qui s'ouvre à l'entracte, comme en témoigne le mémoire de Mahelot déjà cité à plusieurs reprises : « A costé du jardin et du palais, il faut un eschaffaut tendu de noir qui soit caché ; il s'ouvre au cinquiesme acte, à la première scène »<sup>542</sup>. Pour l'ouvrir, il fallait que quelqu'un enlève le rideau qui le cachait, chose qui devait se faire à l'entracte et non pas au cours de l'acte. Le moment de l'entracte semble donc conditionné par les nécessités de la mise en scène.

Cependant, il est également bien préparé du point de vue de la structure narrative de la pièce. En fait, Rotrou modifie légèrement les scènes IV, 4, 5 et 6, précédant l'entracte. Dans la scène IV, 4, le bouffon Fabrice, qui n'a toujours pas obtenu de récompense, projette de profiter de la démence du roi pour lui faire croire que l'or sera fatal à tous ceux qui le portent. Immédiatement, le roi jette sa chaîne d'or et la bague. Jusqu'ici, Rotrou suit l'original de Lope de Vega. Mais ensuite, il modifie son modèle en faisant sortir le bouffon. Dans l'original espagnol, l'homologue de Fabrice reste sur scène et informe le roi de sa « maladie » et de tout ce qui s'est passé entre-temps. Puis, dans la scène suivante, il prévient les personnages qui entrent en scène que le roi est redevenu normal. Chez Rotrou, par contre, le roi ne sait rien de ce qui s'est passé pendant son amnésie. Il ignore donc lui-même qu'il a donné l'ordre de décapiter le duc et le comte, et ce n'est qu'à la scène IV, 6, juste avant l'entracte que le bouffon l'en informe. Par conséquent, la scène IV, 6 intensifie le suspense et, pendant l'entracte, le spectateur ignore si le roi réagira à temps pour annuler l'ordre d'exécution.

Les *Occasions perdues* sont comparables à *La Bague de l'oubli* dans ce sens que la pièce est une imitation assez fidèle de son modèle espagnol. Rotrou « recycle » deux entractes de *La ocasión perdida*, et en introduit deux de sa main. Ces deux nouveaux entractes semblent conditionnés par des changements de lieu. À l'entracte I-II, l'action se déplace des alentours de Naples (on assiste à une scène de chasse) au palais de la reine. À l'entracte III-IV, on passe du jardin aux alentours de Naples.

---

<sup>541</sup> L'indication scénique qui accompagne cette rupture est la suivante : « *Váyanse, y salgan* Sinibaldo, Lisarda, *el Conde Arnaldo y el Capitán* ». Vega Carpio, Lope Félix de : « *Comedia famosa de la sortija del olvido* », in: *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid : por la Viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, 1619, feuillets 24v-46v, citation: f. 42v. (Document provenant de la *Biblioteca Nacional de España*, sig. R-14105, disponible en *facsimile* sur [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)).

<sup>542</sup> Extrait du *Mémoire de Mahelot*, p. 267.

L'entracte I-II de *L'heureuse constance*, le seul entracte de la main de Rotrou dans cette pièce, correspond également à un changement de lieu. On passe du décor champêtre (on est dans un village au premier acte) au palais du roi de Hongrie. Mais outre le fait que la pièce connaît de nombreuses ruptures de scène avec changement de lieu, il y a un deuxième fait qui suggère que le changement de lieu n'était pas le seul facteur qui décidait de l'endroit de l'entracte. En fait, une indication scénique au tout début de la pièce précise qu'on voit sur scène « Le roi de Hongrie, Timandre, Lysanor; *Suite du roi, tous en habits de villageois* ». Ils sont tous déguisés pour épier incognito l'arrivée de la reine de Dalmatie. À la scène II, 1, on est au palais du roi, d'abord en présence de Paris et de Timandre, puis à la scène II, 2, du roi, d'Alcandre et de Lysanor. Le spectateur revoit donc les mêmes personnages que dans la scène champêtre, mais alors, ils n'ont plus besoin de leur camouflage. Du point de vue de la mise en scène, l'entracte se situe donc au moment le plus pratique pour que les acteurs puissent changer de costume.

Dans le modèle espagnol de ces scènes, il n'est pas besoin que les acteurs changent de costume, car ils ne sont pas déguisés. En fait, les trois scènes du premier acte de *L'heureuse constance* sont une transposition du début de *El poder vencido y amor premiado*. Dans cette *comedia*, le prince se rend à la campagne et tombe amoureux d'une paysanne. Le fait que Rotrou introduise le déguisement du roi (transposition du prince espagnol) est dû à la contamination de *El poder vencido* avec une autre pièce, *Mirad a quien alabáis*. Dans cette deuxième source, le roi attend l'arrivée de la duchesse de Milan. Rotrou combine les deux et justifie le déguisement par le fait que le roi tient à observer la duchesse sans être reconnu.

Dans *Laure persécutée*, les entractes que Rotrou ajoute à son modèle confirment l'hypothèse que l'organisation des entractes est déterminée par la recherche d'effets de suspense. L'entracte I / II se situe juste après une scène dans laquelle le prince Orantée se propose de présenter Laure au roi sans que celui-ci apprenne sa véritable identité, en se servant d'une feinte. Rotrou met donc le spectateur en l'attente d'une feinte dans laquelle Laure risque d'être arrêtée par le roi. L'introduction de l'entracte juste au même moment a pour conséquence la suppression de la présence de Laure et Orantée à la scène II, 1. Dans la *comedia*, qui ne connaît pas d'interruption à cet endroit, on voit Octavio entrer en scène et prononcer un court monologue alors que Laura et Oranteo sont encore présents. Chez Rotrou, Octave est seul sur scène au début de l'acte II. La présence de Laure et Orantée n'étant pas indispensable, l'adaptateur évite de les montrer sur scène aussitôt avant et après l'entracte. De même, l'entracte III-IV de *Laure persécutée*, également du cru de Rotrou, correspond à un moment de suspense puisque Oranteo, qui est la victime d'une feinte non dénuée de méchanceté, croit Laure infidèle et la répudie. L'avenir des

deux amants semble compromis, et c'est sur cette impression que Rotrou laisse le spectateur au terme de l'acte III.

Dans *Bélisaire*, les entractes que Rotrou introduit se situent également à des endroits stratégiques pour ce qui est du suspense dans la pièce. Rotrou situe l'entracte I-II au moment où, dans l'original, Teodora appelle Narsès pour lui donner l'ordre de tuer Belisario. Mais par rapport à son modèle espagnol, Rotrou donne moins d'informations au spectateur, et il inverse deux mouvements : chez Mira de Amescua, Teodora appelle Narsès, puis Belisario sort avec l'empereur. Chez Rotrou, Bélisaire suit d'abord l'empereur, puis Théodore appelle Narsès, sans que le spectateur soit informé de ce qu'elle a à lui dire. En plaçant ce mouvement tout à la fin de l'acte, Rotrou laisse le spectateur dans l'attente de ce qui suivra. Il y a suspense également à la fin de l'acte IV, lorsque Rotrou clôt l'acte après que l'empereur a menacé Bélisaire en lui annonçant que « les yeux répareront le mal qu'ont fait les yeux »<sup>543</sup>.

Les transformations que subissent les entractes obéissent parfois à des besoins d'unification du temps ou du lieu. Rotrou tend à supprimer des entractes où la durée de l'action qu'ils supposent est trop longue. Mais quand il n'y a pas de tels obstacles, il conserve les entractes de ses modèles en réutilisant l'effet de suspense qu'ils créaient. Quant aux entractes qu'il introduit de son cru, ils exploitent en général des effets de suspense ou de comique favorables à une interruption de la représentation. Dans quelques cas, ce sont les besoins de la mise en scène (le décor ou des déguisements de personnages) qui conditionnent la pause d'un entracte.

Après avoir étudié la technique d'ajustement des entractes, passons aux scènes, unités qui structurent les pièces à un niveau inférieur.

### 3. La liaison des scènes

Dans ce qui suit, nous étudierons les transformations que Rotrou fait subir à l'enchaînement des scènes tel qu'il le découvre dans ses modèles espagnols, en tenant compte notamment du principe de la liaison des scènes dans la dramaturgie française. Nous partons de l'organisation des modèles espagnols pour observer si, et comment Rotrou transforme cette organisation. Commençons par l'exemple du premier acte de *La sortija del olvido* de Lope de Vega. Au tout début de la pièce, on voit Adriano et Arminda se consulter sur leur plan d'usurpation du pouvoir. Après une rupture de scène, on voit le roi Menandro avec quelques musiciens sous la fenêtre de Lisarda, fille du duc Sinibaldo qui les surprend en revenant de la chasse. Encore une rupture de scène, et on se

---

<sup>543</sup> Rotrou : *Bélisaire*, IV, 9, v. 1620, in : *Théâtre complet I*, p. 161.

trouve en présence du magicien Ardenio qui explique à Adriano qu'il lui faut la bague du roi pour que sa magie puisse fonctionner. Adriano est donc supposé s'être rendu chez le magicien pendant que le roi parlait à Lisarda. Après une nouvelle rupture de scène, l'action se transpose dans le palais du roi, et Lirano prévient Menandro de ce que sa maîtresse a été envoyée à la campagne par son père, dans l'attente de l'arrivée du comte qui devra l'épouser. Pendant l'entretien d'Adriano avec Ardenio, le duc Sinibaldo a donc pris la décision d'éloigner sa fille du roi et exécuté cette mesure. À la prochaine « scène », Adriano initie Arminda au fonctionnement de la bague magique. Ensuite, il y a une rupture de scène avec changement de lieu du palais du roi au château du duc à la campagne. On s'y retrouve en présence de Lisarda et de sa confidente Clavela. Surviennent alors le roi Menandro et ses serviteurs qui ont fait le chemin du palais à la campagne pendant qu'Adriano et Arminda conversaient. Le reste du premier acte se passe en conversation entre Menandro et sa maîtresse Lisarda.

Il y a donc au cours du premier acte de *La sortija del olvido* quatre ruptures de scène, qui permettent à Lope de montrer les divers aspects de l'action et de présenter alternativement les deux couples impliqués dans l'intrigue (d'abord Adriano – Arminda, puis Menandro – Lisarda, ensuite Adriano et le magicien, encore une fois Adriano – Arminda et finalement Menandro – Lisarda). Certes, le temps nécessaire aux personnages pour se rendre d'un lieu à l'autre est hautement conventionnel (une conversation pour un voyage du palais du roi à la campagne), mais il y a invariablement entre deux scènes qui montrent un même personnage en deux lieux différents au moins une scène d'où ce personnage est absent. Pendant ce temps, le personnage en question est donc censé faire le chemin qu'il a à parcourir. Dans *La Bague de l'oubli*, il y a au premier acte trois ruptures de scène avec changement de lieu, et une au deuxième acte. Elles se trouvent aux mêmes endroits que dans l'original espagnol. Une seule rupture de scène est supprimée parce que Rotrou ne montre pas le château du duc, pour des raisons d'économie du décor – comme nous l'avons évoqué dans le contexte de l'organisation spatio-temporelle de l'action<sup>544</sup>. Mais pour le reste, Rotrou adopte très exactement la technique de son modèle espagnol. C'est-à-dire qu'on y trouve une concomitance entre continuité temporelle et discontinuité spatiale. De ce point de vue, l'adaptateur ne modifie donc pas la continuité de l'action à l'espagnole, ni ne se laisse guider par la liaison des scènes à la française.

Dans d'autres pièces de notre corpus espagnol, nous retrouvons la même technique qui consiste à déplacer l'action entre les divers lieux tout en respectant la continuité du

---

<sup>544</sup> Cf. le paragraphe consacré à *La Bague de l'oubli*.

temps. Les « sauts » dans le temps sont relégués aux entractes, comme le conseille d'ailleurs Lope de Vega dans l'*Arte nuevo*. Certes, on peut trouver de petits « sauts » dans le temps à l'intérieur d'une *jornada*, mais dans ces cas, on reste dans les limites des 24 heures. À titre d'exemple, prenons *La ocasión perdida*, où l'on voit un « saut » dans le temps à l'intérieur de la deuxième *jornada* : après la scène de nuit (Don Juan parle à Doriclea, Hernandillo s'endort), on passe à l'arrivée du roi de Léon, le lendemain matin. Mais il faut supposer que Don Juan a parlé à Doriclea pendant une grande partie de la nuit et que l'heure est matinale. L'arrivée du roi de Léon dans le royaume de Bretagne est donc située à quelques heures seulement de la conversation nocturne.

Les entractes I-II et III-IV des *Occasions perdues* se trouvent à des endroits où, dans *La ocasión perdida*, l'action change de lieu. Ainsi, Rotrou semble avoir voulu éviter des ruptures de scène à l'intérieur d'un acte. D'autre part, il crée une rupture entre les scènes IV, 1 et 2. À la scène IV, 1, on voit le roi de Léon et ses serviteurs. À la scène IV, 2, ils quittent la scène et font place à Isabelle, confidente de la reine de Naples. Dans l'original de Lope de Vega, ces personnages sont accueillis par Doriclea, la confidente de la reine. Rotrou organise différemment l'accueil du roi de Léon : à la scène IV, 6, il rencontre directement la reine de Naples. En montrant d'abord le roi pendant son voyage et en le faisant arriver dans une scène postérieure, Rotrou se sert de la technique de continuité d'action si bien décrite par Couderc.

Le dernier acte des *Occasions perdues* comprend trois ruptures de liaison, toutes déjà existantes dans le modèle espagnol. Rotrou suit donc la pratique espagnole des changements de perspective fréquents (dans l'espace réduit du palais de la reine et des alentours, en l'occurrence). Dans la même pièce, Rotrou obéit au principe de la continuité de l'action à l'intérieur des actes. Comme nous l'avons montré auparavant, son modèle connaît un « saut » dans le temps à l'intérieur de la deuxième *jornada*. Rotrou l'évite en y introduisant un entracte après la scène nocturne, avant de passer à l'arrivée du roi de Léon, le lendemain, à l'acte IV.

*L'heureuse constance* fait preuve d'une grande liberté quant aux ruptures de scène avec changement de lieu. Nous avons déjà constaté que l'unité de lieu n'y est pas respectée, les sauts dans l'espace étant fréquents. Les trois pièces relevées, *La Bague de l'oubli*, *Les occasions perdues* et *L'heureuse constance*, montrent donc que le décor simultané (en l'occurrence celui de l'Hôtel de Bourgogne) permettait à Rotrou de suivre assez fidèlement la technique de la *comedia*. Dans ces « œuvres de jeunesse », ce n'est donc pas le principe de la liaison des scènes qui commande l'organisation de la pièce, mais le principe de continuité dans le temps, comme dans leurs modèles espagnols.

En étudiant l'observation des unités de temps et de lieu, nous avons constaté que *Laure persécutée* marque une transition dans la pratique de Rotrou. Et effectivement, dans les actes II, III et IV de la même pièce, Rotrou respecte parfaitement la liaison des scènes. On n'y trouve des ruptures de scène qu'aux actes I et V. À propos des nombreuses non liaisons au cours du premier acte de *Laure persécutée*, Jacques Morel remarque :

L'acte premier comporte un grand nombre de ruptures de liaison, procédé commode pour présenter successivement les divers aspects de la situation et les différents personnages de la pièce<sup>545</sup>.

Une de ces ruptures est même l'oeuvre de Rotrou. Elle se produit par la suppression d'une scène de *Laura perseguida*. Une grande partie de la première *jornada* de cette *comedia* respecte d'ailleurs la liaison des scènes et se déroule à l'intérieur du palais du roi de Hongrie. Au dernier acte se produit une rupture de liaison qui correspond à un changement de lieu. À la suite d'une étude de la mise en scène de *Laure persécutée*, Morel en vient à la conclusion que la représentation devait se servir d'un décor à deux niveaux : au premier plan, la rue, avec la maison de Laure, au second plan, un palais, « sur un 'théâtre élevé', auquel un escalier donne accès »<sup>546</sup>. La rupture de liaison au dernier acte correspond à un passage du premier lieu au second. Morel résume son étude de la mise en scène et des ruptures de scènes et observe :

Cette étude de mise en scène nous conduit également à attribuer une signification positive aux ruptures de liaison au premier acte, elles ont permis au poète de présenter successivement différents aspects de l'exposition, sans avoir besoin des artifices dont usera la tragédie racinienne. Au dernier acte, elles traduisent un changement de lieu conformément à la règle que Corneille s'est excusé de ne pas avoir observée dans *Le Cid*<sup>547</sup>.

Il semblerait que l'exposition d'une pièce soit particulièrement « propice » aux ruptures de scène. Et en effet, le premier acte de *La bague de l'oubli* comprend trois ruptures de scène, celui de *Laure persécutée* également, et dans *Bélisaire*, pièce plus tardive, le premier acte contient une rupture de scène avec changement de lieu. La seule rupture de scène dans *Don Bernard de Cabrère* se situe entre les scènes II, 1 et II, 2, qu'on peut considérer comme une partie de l'exposition vu que la scène II, 1 introduit (par la parole) l'existence de l'infante Violante dont le spectateur n'a pas entendu parler au premier acte.

---

<sup>545</sup> Rotrou, Jean : *Laure persécutée*, éd. Jacques Morel, p. XXXIV.

<sup>546</sup> Ibidem, p. XXXII.

<sup>547</sup> Ibidem, p. XXXVI. En effet, Corneille convient qu'il y a « quelque excès » dans la pluralité des lieux du *Cid*. Corneille : *Discours des trois unités*, in : *Trois discours*, éd. citée, p. 146.



Mais outre la position de l'acte dans la pièce, c'est à notre avis l'organisation spatiale qui conditionne l'application du principe de la liaison des scènes. Pour vérifier cette thèse, examinons les adaptations de la *comedia* dans lesquelles Rotrou concentre davantage le lieu de l'action, à savoir *Bélisaire*, *Don Bernard* et *Venceslas*. Dans *Bélisaire*, on trouve deux ruptures de scène. La première correspond à un changement de lieu, de la route – où le héros Bélisaire rencontre Léonce – au palais de l'empereur. La deuxième rupture se fait tout à fait dans les règles de la continuité à l'espagnole : à la scène II, 16, Léonce et Narsès sont témoins que Théodore engage Philippe à tuer Bélisaire, puis ils s'en vont en se jurant de protéger le général. Théodore (scène II, 17) reste seule sur scène et prononce un monologue haineux. Dans la scène suivante (II, 18), on voit Bélisaire venant de mettre en fuite les assaillants de Philippe, et ce dernier qui le remercie de lui avoir sauvé la vie. Philippe, Léonce et Narsès sont donc censés s'être rendus sur les lieux pendant le monologue de Théodore. Si les scènes II, 17 et 18 ne sont pas liées par la présence des personnages, Rotrou les relie néanmoins par un procédé qu'on pourrait appeler liaison de bruit. Après le monologue de Théodore, on entend un cliquetis d'épées venant du parc. L'ordre de Théodore semble avoir été exécuté sur le champ et rien ne pourrait s'insérer en toute vraisemblance entre le monologue et l'incident qui permet à Bélisaire de sauver la vie de Philippe. Le décor de la pièce n'est pas conservé dans le mémoire de Mahelot, mais il est facile à reconstruire. Il faut s'imaginer un compartiment de décor représentant une rue pour l'arrivée de Bélisaire au début de la pièce, un palais pour l'accueil de Bélisaire par l'empereur, avec jardin pour la scène que nous venons de rappeler ; puis, pour les scènes de sommeil, ou de sommeil feint, une pièce avec un lit qui puisse s'ouvrir au besoin. Ce décor est certes à compartiments, mais le lieu est tout de même limité au palais et ses alentours.

Comme nous l'avons déjà remarqué, il n'y a qu'une rupture de scène dans *Don Bernard de Cabrère*. Tout au long de la pièce, il n'y a pas de changement de lieu, et pour Jacques Morel, cette tragi-comédie est le modèle d'une pièce à intrigue de palais. Ici, donc, l'observation de la liaison des scènes va de pair avec le respect de l'unité de lieu.

Dans *Venceslas*, la liaison des scènes est entièrement respectée. Il y a donc eu de la part de Rotrou un effort de se conformer à cet « ornement » devenu, au cours du siècle, une règle. Pour atteindre ce résultat, Rotrou redistribue certaines scènes de *No hay ser padre*. Par exemple, une entrevue entre le prince et Roberto se trouve au début de la deuxième journée de *No hay ser padre*. Rotrou place la scène correspondante de *Venceslas* à la fin du premier acte, dans une suite de scènes où le prince est présent, assurant de cette manière leur liaison. On peut constater d'ailleurs qu'à chaque acte de

*Venceslas*, un des personnages principaux est présent de façon ininterrompue au cours de la majorité des scènes, assurant à lui seul leur liaison<sup>548</sup>.

### III. Conclusion

Selon Roger Guichemerre, les adaptateurs français de la *comedia* « redistribuent parfois les scènes pour assurer leur liaison [...] »<sup>549</sup>. Cette conclusion nous semble trop sommaire, étant donné que chez Rotrou, on peut constater un passage d'une pratique proche de la *comedia* espagnole à une observation plus stricte de la liaison des scènes. Notamment dans les adaptations de la première période de la carrière de Rotrou, celles antérieures à 1640, on trouve de nombreuses ruptures de scène à l'intérieur des actes. Cette pratique, entraînant de nombreux changements de perspective, s'apparente à la technique du roman et confère aux pièces de cette période un caractère « narratif ». À partir de 1640, l'observation des unités de lieu et de temps devenant régulière, Rotrou appliquera conjointement le principe de la liaison des scènes, qui semble conditionnée dans une large mesure par l'unité de lieu : lorsque celle-ci est observée, la liaison des scènes suit presque automatiquement. La plupart des ruptures de scène de la première période correspondent à des changements de lieu.

Dans la partie théorique de ce chapitre, nous avons constaté que la liaison des scènes implique une continuité temporelle de l'action et qu'elle est propre à produire chez le spectateur une impression de logique interne au déroulement de l'intrigue. En se conformant à cette technique dramatique que la postérité est convenue d'appeler « classique », Rotrou confère à ses dernières adaptations de la *comedia* un caractère proprement dramatique.

En ce qui concerne l'organisation des entractes, la pratique de Rotrou semble être moins sujette à une évolution. Du début à la fin de sa carrière, il suit la pratique qui exploite les fins d'acte pour des effets de suspense. Lorsque Rotrou introduit un entracte dans l'adaptation d'une *comedia*, la dernière scène de l'acte précédent laisse présager un danger pour le héros de la pièce, s'achève sur un point d'interrogation, ou annonce une action qui aura lieu ultérieurement. Cette pratique a d'ailleurs été constatée par la critique chez Corneille et d'autres contemporains de Rotrou.

---

<sup>548</sup> Au premier acte, c'est le prince, au deuxième Théodore, au troisième le duc, au quatrième à nouveau le prince, et au dernier acte le roi, qui relient les scènes par leur présence. Au cours des trois premiers actes, cette présence englobe l'acte entier ; au cours des deux derniers, seules deux scènes, en position initiale ou finale, ne voient pas la présence du personnage en question.

<sup>549</sup> Guichemerre, Roger : « La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron », in : Charles Mazouer : *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires, 1991, pp. 255-268 (p. 267).

Bien que ces entractes à suspense soient souvent des ajouts de Rotrou à ses modèles, l'organisation des entractes ne semble pas différer fondamentalement d'un côté des Pyrénées à l'autre. Nous avons pu constater que, dans de nombreux cas, Rotrou adopte les entractes de ses modèles espagnols, notamment l'entracte II-III, qui est également un moment de suspense dans de nombreuses pièces espagnoles. Ces moments de suspense aident à « rendre l'action continue », selon l'expression de Corneille<sup>550</sup>. Il conseille donc d'établir par ce moyen une sorte de lien aux endroits où la représentation est interrompue.

D'autre part, l'entracte devait marquer une interruption de l'action. En début d'acte, on trouve parfois des ajouts de la main de Rotrou qui provoquent une rupture de scène par rapport à la scène qui précède l'entracte. Rotrou fait en sorte que l'entracte soit marqué par une solution de continuité, conformément à l'exigence de l'abbé d'Aubignac, énoncée il est vrai à un stade postérieur. L'organisation des entractes, avec scènes à suspense avant l'entracte, et rupture de scène par rapport à l'acte suivant, répond donc en fait à une double exigence : interrompre tout en liant.

On peut donc affirmer à juste titre que l'agencement des entractes sert la manipulation de la réception d'une pièce par le spectateur : il faut attacher ce dernier au spectacle par des effets qui soient susceptibles de maintenir le suspense pendant la pause de la représentation. De même, la liaison des scènes vise chez le spectateur un certain effet : une impression de continuité et de nécessité qui ne lui laisse pas le loisir de méditer sur d'éventuelles invraisemblances. L'enchaînement ininterrompu des scènes tient le public en haleine tout au long de cette unité temporelle qu'est l'acte d'une pièce de théâtre, sans temps vides qui risqueraient de l'ennuyer.

Les deux principes que nous venons de décrire, quoique reconnus et approuvés après coup par la critique, sont issus de la pratique dramatique. Cela n'est pas surprenant étant donné que les praticiens de la scène étaient les premiers à penser à l'effet de l'art dramatique. Cet effet sur le public nous occupera également au chapitre suivant. Nous verrons que les dramaturges de l'époque de Rotrou avaient à leur disposition d'autres moyens encore de captiver l'attention des spectateurs.

---

<sup>550</sup> Cf. Corneille : *Trois discours*, éd. citée, pp. 124, que nous avons cité plus longuement plus haut, au paragraphe « Actes et entractes du théâtre français ».

## CHAPITRE V.

### LA PERSPECTIVE DU SPECTATEUR

« Le plaisir exquis est dans la suspension d'esprit, quand le poète dispose de telle sorte son action que le spectateur est en peine du moyen par où il en sortira »<sup>551</sup>. L'idée qui se dégage de cette affirmation de Chapelain est celle d'un auteur manipulateur qui berne le spectateur par la disposition de l'action. C'est l'idée qui se trouve au centre du présent chapitre : nous analyserons un aspect très subtil de l'adaptation de la *comedia*, à savoir la perspective du spectateur, telle qu'elle s'inscrit dans le texte dramatique. Par « perspective du spectateur », nous entendons le point de vue du spectateur sur l'action dramatique, dans la mesure où celui-ci est conditionné par l'information dont il dispose, celle-ci n'étant pas forcément identique à celle que possèdent les *dramatis personæ*.

Avant de passer à l'analyse proprement dite et à l'explication des résultats, il nous faut clarifier quelques termes techniques dont nous nous servirons au cours de l'analyse. Pour permettre une prise de contact directe avec la problématique, nous commençons par un exemple.

#### I. Préliminaires terminologiques

##### 1. Péripétie et reconnaissance dans *Venceslas*

Au quatrième acte de *Venceslas* (1647), on assiste à un retournement de l'action aussi surprenant que tragique. À la scène IV, 2, le prince Ladislas confesse à son confident Octave et à sa sœur Théodore comment il a tué le duc Frédéric la nuit, devant la porte du palais de Cassandre :

LE PRINCE

[...]

J'escalade les murs, gagne une galerie,

---

<sup>551</sup> Chapelain, Jean : « Discours de la poésie représentative (première version) », in : *Opuscules critiques*, p. 128.

Et cherchant un endroit commode à ma furie,  
Descends sous l'escalier, et dans l'obscurité  
Prépare à tout succès mon courage irrité,  
Au nom du Duc, enfin, j'entends ouvrir la porte,  
Et suivant à ce nom la fureur qui m'emporte,  
Cours, éteins la lumière, et d'un aveugle effort  
De trois coups de poignard blesse le Duc à mort. (*Venceslas*, IV, 2, vv. 1223-1230)

En apprenant la mort de son amant, l'infante Théodore se retire et laisse le prince seul avec Octave, son confident, quand tout à coup, le roi Venceslas entre en scène. Surpris par la rencontre avec son père, le prince blessé et déconfit lui confesse le meurtre :

LE PRINCE  
[...]  
Le Duc est mort, Seigneur, et j'en suis l'homicide. (*Venceslas*, IV, 4, v. 1295)

Venceslas a juste le temps de dire quatre vers pour déplorer la mort du duc quand le duc en personne arrive pour annoncer la duchesse Cassandre. La surprise du prince est grande :

LE PRINCE  
Que vois-je ? quel fantôme ? et quelle illusion  
De mes sens égarés croît la confusion ? (vv. 1301-1302)

Puis, quand le duc s'éloigne pour aller chercher Cassandre, le prince se demande, à juste titre :

Si le Duc est vivant, quelle vie ai-je éteinte ?  
Et de quel bras, le mien, a-t-il reçu l'atteinte ? (vv. 1315-1316)

C'est exactement la question que se pose le spectateur à ce moment de l'action. Cassandre apporte la réponse en accusant le prince d'avoir tué son frère Alexandre. Dans le développement que nous venons de retracer, le spectateur partage la perspective du prince : il est surpris par l'apparition inattendue du duc, puis par la reconnaissance tragique de la vérité. L'effet de ces scènes est remarquable parce que le modèle de la pièce, *No hay ser padre siendo rey*, mise sur un effet différent : le spectateur sait que c'est Alejandro qui a été assassiné et non pas Federico. Le prince de la pièce espagnole déclare avoir tué l'époux de Casandra dans le lit conjugal. Or, seul le frère du prince pouvait s'y trouver. L'aveu du prince, l'apparition du duc et la reconnaissance tragique sont présentés sur le mode de l'ironie dramatique<sup>552</sup>. Chez Rotrou, il n'en est pas ainsi. Le

---

<sup>552</sup> Sur cette notion, voir infra, le paragraphe « Ironie dramatique et théâtralité ».

meurtre a lieu devant la porte du palais de Cassandre, il est fort possible que Frédéric y soit venu, et le spectateur partage l'erreur du prince.

En termes narratologiques, on pourrait décrire la transformation opérée par Rotrou comme une restriction du champ de vision. Dans *No hay ser padre siendo rey*, le champ de vision du spectateur est comparable à celui d'un narrateur omniscient. Rotrou restreint ce champ de vision à celui du prince Ladislas et des personnages qui l'entourent au moment où il confesse son meurtre. Ce passage d'une vision omnisciente à la perspective d'un personnage peut être mis en relation avec la distinction que fait Umberto Eco entre reconnaissance « réelle » et reconnaissance « contrefaite » :

Avec la reconnaissance contrefaite, le personnage tombe des nues lors de la révélation, tandis que le lecteur sait déjà ce qui se passe. [...] La reconnaissance réelle joue sur l'identification : le lecteur, devenu le protagoniste, partage avec lui souffrances, jouissances et surprises. [...] <sup>553</sup>.

Selon Eco, la reconnaissance réelle, celle qui concerne le lecteur, implique une identification de ce dernier avec le héros. Au moment d'une reconnaissance réelle, le lecteur-spectateur voit les événements à travers les yeux du personnage concerné. Dans les occurrences de reconnaissance contrefaite par contre, le lecteur (le spectateur) est d'avance informé des événements ; il a donc une vision supérieure des choses et regarde le personnage réagir avec la distance que lui donne cet avantage informatif <sup>554</sup>. Nous voyons confirmée cette vue par l'avis d'Antoine Soare, qui distingue le « trompe-l'œil

---

<sup>553</sup> Eco : *De Superman au Surhomme*, pp. 30-31.

<sup>554</sup> À plusieurs reprises, les termes de lecteur et de spectateur ont été utilisés sans avoir été davantage précisés. On sait que lire une pièce de théâtre et la regarder sur scène sont deux choses différentes. Le lecteur dispose éventuellement d'informations supplémentaires, connaît déjà la fable parce qu'il a lu l'argument de la pièce ou assisté à une représentation de celle-ci. Si nous gardons le terme de spectateur et de représentation, c'est que nous nous référons à la situation « idéale » du spectateur qui va au théâtre pour voir jouer une pièce. Nous voyons une confirmation de cette vue dans ce que Christian Biet écrit à propos de la question de la publication de pièces de théâtre. Il affirme que « le théâtre, en effet, est d'abord un genre oral, représenté avant d'être publié, en particulier au XVII<sup>e</sup> siècle ». Biet, Christian : « L'oral et l'écrit », in : *Histoire de la France littéraire*. Tome 2 : Classicismes. XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle, volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris : PUF, 2006 pp. 409-434 (p. 427). Dans ses *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs*, Umberto Eco parle du « lecteur modèle », lecteur qu'il rapproche du « type de spectateur auquel le metteur en scène avait pensé » en faisant un film. Eco, Umberto : *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1996, pp. 15 sq. En appliquant cette idée au théâtre, nous voudrions à notre tour parler d'un « spectateur modèle ». Cette notion peut sembler un peu étroite parce qu'elle suggère qu'il n'y a qu'une attitude possible vis-à-vis d'une pièce de théâtre, alors qu'il est évident que tout spectateur réagit à sa façon. Eco souligne à ce propos que l'adulte qui lit *Pinocchio* à un enfant ne comprendra pas l'histoire de la même façon que ce dernier. (Cf. *ibidem*, pp. 16-17). Certaines histoires prévoient plusieurs types de récepteurs, chacun ayant sa réaction personnelle. Mais nous voulons partir de l'idée, quelque peu simplificatrice sans doute, que les pièces de théâtre que nous étudions présupposent chez les spectateurs une même réaction à chaque étape de l'action.

avec participation » du trompe-l'œil « sur le mode habituel de la distanciation »<sup>555</sup>. Par « trompe-l'œil », Soare entend la méprise dont le personnage, et éventuellement le spectateur avec lui, se rend compte au moment de la reconnaissance. Dans *No hay ser padre siendo rey*, le trompe-l'œil, c'est-à-dire la méprise du prince, fonctionne sur le mode de la distanciation. Rotrou en fait un trompe-l'œil « avec participation ». En mettant le spectateur sur une fausse piste, il prépare la surprise, si bien que l'entrée en scène de Frédéric devient un véritable coup de théâtre.

Mais la surprise dans *Venceslas* ne se limite pas à cela. C'est surtout dans les trois premiers actes de la pièce que se fait sentir la volonté de Rotrou de laisser le spectateur dans l'incertitude pour le surprendre par la suite. À ce sujet, Marianne Béthery remarque très justement qu'il faut « attendre la première scène de l'acte III pour que le spectateur soit en possession de toutes les cartes et sache qui aime qui et qui trompe qui »<sup>556</sup>. Les transformations que Rotrou a opérées dans *No hay ser padre siendo rey* sont assez complexes et concernent de grandes parties de la pièce. Cet effort d'adaptation pose plusieurs questions. Avant de s'interroger sur les raisons qui sous-tendent la transformation de la perspective du spectateur, il importe d'étudier si *Venceslas* est un cas isolé dans l'œuvre de Rotrou ou si l'on retrouve une stratégie comparable dans d'autres pièces. Ce faisant, il faudra évidemment tenir compte de la nature des pièces de théâtre qui ont servi de modèle à Rotrou, et du fonctionnement du théâtre espagnol en général. Puis, nous tâcherons de décrire la technique des transformations. Finalement, nous nous interrogerons sur les raisons des transformations dont *Venceslas* est le résultat. D'une part, comme celles-ci concernent des notions centrales de la dramaturgie, comme la péripétie, nous chercherons des raisons possibles dans la réflexion poétique de l'époque. D'autre part, nous porterons notre attention sur la pratique dramatique des contemporains de Rotrou.

## 2. Fable et sujet

Nous avons constaté que l'effet de la péripétie (et de la reconnaissance) dans *Venceslas* est tout autre que dans *No hay ser padre siendo rey*. Pourtant, les faits de l'action sont les mêmes dans les deux pièces : le prince voit en la personne du duc son rival, décide de le tuer, et tue par méprise son propre frère parce que celui-ci est en réalité le rival haï. En

---

<sup>555</sup> Soare, Antoine : « Vérité, vraisemblance et querelle des genres sérieux », in : Sabrina Vervacke et al. : *Les songes de Clio. Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*, Presses de l'Université Laval, 2006, pp. 115-156 (pp. 143-144).

<sup>556</sup> Rotrou : *Théâtre complet 1*, p. 222.

termes de narratologie, la même fable est à la base des deux actions. Mais c'est dans le sujet, la manière de présenter ces faits au spectateur que les deux pièces diffèrent<sup>557</sup>.

Dans le contexte de l'art dramatique, le principe de la distinction entre fable et intrigue a été perçu au dix-septième siècle, entre autres, par Daniel Heinsius. En distinguant la fable dans le sens de « matière » de la fable en tant que « composition des événements », Heinsius rend explicite une différence qui n'est pas clairement faite dans la *Poétique* d'Aristote. Voici quelles significations exactes l'humaniste flamand attribue au terme « fable » :

Aristote emploie manifestement le terme de Fable en deux sens. Dans sa première acception, il désigne la matière de la Tragédie, c'est-à-dire l'action : le plus souvent, celle-ci relève du vraisemblable, mais aussi, plus rarement, du vrai ; et dans la seconde, il désigne la disposition de l'action en question, qu'Aristote a également appelée la « composition des événements ». Ainsi, l'*Hippolyte* d'Euripide et celui de Sénèque ont la même matière, mais diffèrent dans la composition des événements. Pourtant le nom qu'il faut donner à ces deux choses est celui de *Fable*. Il a appelé *Fable* l'imitation de l'action, en ce sens qu'elle donne à voir une action, mais qui n'est pas vraie : elle imite une action vraie dans une disposition fabuleuse<sup>558</sup>.

Une même fable, dans la première acception du terme, peut donc donner lieu à différentes compositions. Nous retrouvons cette distinction chez l'abbé d'Aubignac. Il distingue plusieurs phases dans la composition d'une pièce de théâtre. La première phase est ce qu'on appellerait l'*inventio*, le choix de la matière dont sera constituée la pièce :

[...] le Poème Dramatique a trois choses différentes, *la Constitution de la Fable*, pour parler avec les Anciens ; *la Composition de la Tragédie* ; et *la Versification*. *La constitution de la fable* n'est autre chose que l'invention et l'ordre du sujet, soit qu'on le tire de l'histoire, ou des fables reçues, ou de l'imagination du poète<sup>559</sup>.

---

<sup>557</sup> Dans sa « Typologie du roman policier », Tzvetan Todorov se sert des mêmes concepts de fable et de sujet pour expliquer sur quoi repose la structure du roman à énigme. Selon Todorov, ce type de roman contient deux histoires : « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête ». L'histoire du crime est la fable, elle contient les faits, que l'histoire de l'enquête, le sujet, doit mettre à jour. L'histoire du crime, la fable, ne connaît pas d'inversion dans le temps, alors que « dans le sujet, l'auteur peut nous présenter les résultats avant les causes, la fin avant le début ». Todorov, Tzvetan : « Typologie du roman policier », in : *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, pp. 55-65 (pp. 57 et 58).

<sup>558</sup> Heinsius : *De tragœdiæ constitutione*, éd. Anne Duprat, pp. 137 et 139 (Chapitre III). « [...] dupliciter ab Aristotele accipi Fabula videtur. Primum pro materia Tragœdiæ, quæ est actio : plerunque verisimilis, raro autem et vera ; tum illius actionis dispositione, quam et rerum constitutionem Aristoteles vocavit. Ita Hippolyti Euripides et Senecæ, eadem materia, diversa rerum constitutio est. Utranque autem recte Fabulam vocabis. Hoc sensu, imitationem actionis dixit Fabulam, quia actionem exhibet, non quidem vera, veram tamen actionem fabulosa dispositione imitatur ». Ibidem, pp. 136 et 138.

<sup>559</sup> D'Aubignac : *La Pratique du théâtre* III, 5, éd. citée, p. 337.



Après l'*inventio*, on s'attend à lire que la prochaine étape corresponde à la *dispositio*, la disposition du sujet. Et effectivement, d'Aubignac en vient à parler de la « disposition des actes et des scènes » :

La *composition de la tragédie* n'est autre chose, que la disposition des actes et des scènes, c'est à dire des épisodes, qui se doivent selon Aristote adjoûter à la constitution de la fable pour la remplir et luy donner sa juste grandeur, en quoy souvent consiste la plus grande beauté du poëme, comme c'est le plus grand art du poëte ; car un même sujet, c'est à dire une même constitution de fable, sans en altérer le fond, l'ordre, ny les succez, peut avoir une disposition d'actes et de scènes si différente, c'est à dire les épisodes si différemment ordonnez, qu'on en feroit une tragédie fort bonne, et une fort mauvaise<sup>560</sup>.

En faisant la distinction entre la *constitution de la fable* et la *composition de la tragédie*, d'Aubignac distingue nettement la fable du sujet. Dans une pièce de théâtre, l'auteur peut modifier l'ordre dans lequel il présente les événements de la fable, et par là, il peut manipuler l'effet de sa pièce. La même fable peut donc être à la base de pièces à sujets bien différents. Tout en gardant les relations de cause à effet, l'effet peut être montré d'abord et la cause s'expliquer après. L'effet sur le public en sera différent, bien évidemment. Lorsqu'on met en scène un événement qui peut en entraîner un autre, cela ne manquera pas d'éveiller chez le spectateur de la curiosité ou du suspense. Mais lorsqu'un événement inattendu se produit sans qu'on en connaisse la cause, l'effet sera celui de la surprise. L'information dont dispose le spectateur à chaque moment de la représentation d'une pièce est donc de grande importance pour son attitude en tant que récepteur.

### 3. À propos de l'ironie dramatique

Eco appelle « situation narrative idéale » celle où « ni le lecteur ni le personnage ne connaissent la véritable histoire »<sup>561</sup>. Voilà justement le type de situation que nous trouvons dans *Venceslas*, au début du quatrième acte : ni le spectateur ni Ladislas ne savent que c'est Alexandre qui a trouvé la mort ; leur méconnaissance de la situation est la même. Mais d'autres cas de figure sont possibles. De manière générale, le spectateur peut être mieux informé que le personnage sur scène, avoir autant d'information que lui, ou bien moins d'information<sup>562</sup>. Selon Manfred Pfister, c'est la première constellation qui

---

<sup>560</sup> Ibidem, p. 339.

<sup>561</sup> Eco : op.cit., p. 35.

<sup>562</sup> Harold C. Knutson a très clairement analysé les différents cas de figure concernant les degrés d'information dont disposent le spectateur et le personnage : « While potentially quite complex, this relationship involves basically a comparison between degrees of knowledge: the onlooker may know more than, as much as, or less than the characters. Hence two fundamental dramatic effects – surprise and irony.

représente le cas « standard » dans l'histoire du théâtre<sup>563</sup>. La préférence de la plupart des dramaturges viendrait, selon Pfister, de l'effet visé dans une pièce. En fait, la supériorité du spectateur par rapport aux *dramatis personæ* peut produire un effet d'ironie dramatique, effet qui résulte du contraste entre les paroles ou actions d'un personnage et la vérité que celui-ci ne connaît pas<sup>564</sup>. Pour montrer que cette vue est plausible, nous proposons de considérer le cas de la tragédie et de la comédie.

Dans la tragédie classique, le principe de l'ironie dramatique contribue à soutenir l'idée de la fatalité du destin. Ainsi, dans *Œdipe roi* de Sophocle, le spectateur sait dès le début de la pièce qu'Œdipe a tué son père et épousé sa mère. Connaissant le mythe d'Œdipe, il est en mesure de prévoir la reconnaissance et le dénouement de la pièce. En même temps, il est conscient que le héros tragique fait tout pour échapper au sort qui le poursuit. De peur que l'oracle ne devienne vérité, il fuit ses parents adoptifs, pour rencontrer ensuite, sans le savoir, ses parents biologiques. On connaît le reste de l'histoire et son dénouement tragique. L'ironie tragique résulte du contraste entre les intentions du héros et la vérité qu'il ne connaît pas. Le spectateur voit un héros tragique aveugle, incapable d'échapper à son destin. C'est ce qu'on appelle dans la vie courante « l'ironie du sort ».

Dans la comédie, l'effet comique de bien des situations est dû à la perspective ironique du spectateur : on rit du personnage qui tombe dans le piège qu'on a vu préparer mais que le personnage même n'a pas vu venir. C'est un lieu commun d'affirmer que pour rire d'un personnage, il ne faut pas que le spectateur s'identifie à lui<sup>565</sup>. La ruse et le quiproquo, des procédés types de la comédie, semblent réclamer l'application du principe

---

If the author withholds information, its revelation will provoke surprise; if we know what some or all of the characters do not know, the result is irony ». Knutson, Harold C. : *The ironic game: A study of Rotrou's comic theater*, Berkeley: University of California Press, 1966, p. 37.

<sup>563</sup> « In the corpus of existing dramatic texts that stretches from classical antiquity to the present day, the quantitative bias in the discrepant levels of awareness has almost always been in favour of the audience rather than the dramatic figures. This is true of both tragedy and comedy. Indeed, the essence of both the tragic and the comic is frequently to be found in the contrast between the superior awareness of the audience and the inferior awareness of the dramatic figures [...] ». Pfister, Manfred: *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by John Halliday, Cambridge University Press, 1988, p. 51.

<sup>564</sup> Voici comment Pfister définit l'ironie dramatique : « In our own analysis, we shall restrict the term 'dramatic irony' to refer to the ironic contradictions that are created when the internal and external communication systems conflict with each other. This always happens whenever the superior awareness of the audience adds an additional layer of meaning to either the verbal utterance or the non-verbal behaviour of a figure on stage in such a way as to contradict or undermine the meaning intended by that figure. It is thus possible to talk of both verbal and non-verbal dramatic irony ». Ibidem, p. 56.

<sup>565</sup> Et c'est un fait dont on était conscient à la Renaissance, comme le montre Bürger en s'appuyant sur la théorie du comique de Castelvetro. Cf. Bürger, Peter : *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater 1630: Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenaeum, 1971, p. 56.

de l'ironie dramatique<sup>566</sup>. Jacques Schérer observe en outre que le quiproquo crée un effet de complicité entre l'auteur et le spectateur<sup>567</sup>, point de vue que partage José María Díez Borque à propos du théâtre espagnol<sup>568</sup>. Nous verrons par la suite que l'ironie dramatique est également le cas standard dans la *comedia* du siècle d'or.

Résumons. Dans une situation dramatique, on peut distinguer entre la perspective du spectateur (supérieure ou inférieure à celle du personnage) et l'effet de la situation en question (ironie dramatique ou surprise). Mieux informé que les personnages, le spectateur peut éprouver l'effet d'ironie dramatique, qui consiste à percevoir derrière les paroles d'un personnage un deuxième sens, que le personnage, lui, ne perçoit pas<sup>569</sup>. Moins bien informé qu'une partie des personnages, le spectateur pourra être surpris à certains moments de l'intrigue. Si tel effet n'est pas nécessairement provoqué par telle perspective, en revanche l'emploi de telle perspective par un auteur dramatique vise tel effet chez le spectateur.

Comme nous l'avons pu constater grâce à l'exemple de *Venceslas*, la perspective du spectateur est cruciale pour l'effet de la reconnaissance : une perspective supérieure aux personnages implique plutôt une attitude de distanciation (reconnaissance « contrefaite ») alors que dans les occurrences de reconnaissance véritable, le spectateur est amené à s'identifier davantage avec le personnage concerné. Finalement, il importe de rappeler que la perspective du spectateur dépend de l'arrangement des faits de la fable dans le sujet. Comme nous l'avons vu, une même fable peut être à la base de plusieurs sujets, ceux-ci provoquant des effets différents chez le spectateur.

## II. Rotrou et l'adaptation de la *comedia* espagnole

Au cours des pages qui suivent, nous allons comparer la perspective du spectateur dans les pièces françaises de notre corpus avec leurs modèles espagnols. Avant de passer à

---

<sup>566</sup> Le travestissement est essentiel au bon fonctionnement d'une reconnaissance contrefaite : en effet, le travesti, en se dévoilant, accroît la surprise du personnage impliqué, tandis que, pendant le travestissement, le lecteur jouit de l'équivoque où baignent ceux qui en ignorent tout. Eco : *op.cit.*, p. 31.

<sup>567</sup> « Sur un plan supérieur, le quiproquo est un moyen d'assurer une complicité entre l'auteur et le public. Les conversations à double entente donnent au spectateur le plaisir de connaître un secret que ne partage pas le personnage à qui ces conversations s'adressent. Dans les passages de ce genre auxquels nous faisons allusion, [...], le public a le double plaisir d'apprécier l'esprit du personnage qui fait le quiproquo et de se sentir supérieur à celui qui ne le comprend pas ». Schérer : *La dramaturgie classique en France*, p. 81.

<sup>568</sup> Cf. Díez Borque, José María : « Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega », in: *La comedia de capa y espada* (Cuadernos de teatro clásico), Madrid, 1988, pp. 61-81. Voir aussi infra, le paragraphe sur la perspective du spectateur dans la *comedia* espagnole.

<sup>569</sup> Nous verrons que c'est le cas par exemple pour l'aveu de Rugero dans *No hay ser padre siendo rey*.

l'analyse proprement dite, nous voulons nous former une idée de la perspective du spectateur qui domine dans les modèles des adaptations « espagnoles » de Rotrou.

### 1. La perspective du spectateur dans la *comedia* espagnole

L'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), auquel nous nous sommes référés maintes fois, est une des rares sources théoriques contemporaines de la production dramatique espagnole ayant fait l'objet d'adaptations françaises. Au cours de son *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega touche plusieurs fois à la question de la *dispositio*. Selon lui, une pièce de théâtre doit être faite de façon à ce que le spectateur n'entrevoie pas le dénouement de l'intrigue :

La fable divisée en deux parties,  
qu'il noue le sujet dès le début  
jusqu'à ce qu'il arrive vers la fin;  
mais qu'il ne permette pas la solution  
avant d'arriver à la dernière scène ;  
car le peuple sachant la fin de l'histoire,  
tourne sa face à la porte et le dos  
à ce qu'il a attendu trois heures en tête à tête ;  
parce qu'on ne s'intéresse qu'à savoir comment tout va se terminer<sup>570</sup>.

Lope appelle le dénouement la solution de la pièce. Et il est vrai que dans de nombreuses *comedias*, l'intrigue prend la forme d'un problème auquel il faut trouver une solution. Le problème naît du jeu combinatoire du système des personnages, dont il était déjà question dans le chapitre sur l'unité d'action. Quelques pièces de notre corpus peuvent illustrer ce fait.

Le dénouement de *Mirad a quien alabáis* est difficile à prévoir. Le jeu combinatoire implique le roi de Naples, sa sœur Blanca, la duchesse de Milan, don César, sa sœur Celia, et Roberto, l'amant de cette dernière. À la fin de la pièce, le roi veut épouser la duchesse de Milan et marier don César avec Blanca. La duchesse de son côté préfère don César. Comme la volonté d'un roi est une chose à prendre au sérieux dans le théâtre espagnol, on peut s'attendre à ce que les mariages proposés par le roi se concluent. D'autant plus que cela permettrait à Roberto et à Celia, qui formaient un couple au début, de s'épouser. Mais c'est la duchesse qui s'impose, grâce à une ruse, et elle finit par épouser don César. Le roi aura la main de Celia.

---

<sup>570</sup> Nous traduisons les vers 231-239 de l'*Arte nuevo* : « Dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio / hasta que va ya declinando el paso; / pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena; / porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara; / que no hay más que saber que en lo que para ».

Dans *No hay ser padre siendo rey*, le dénouement amène une solution à un conflit tragique, on pourrait même dire cornélien. Par méprise, le prince Rugero a tué son frère. Le roi, étant juge suprême, se voit obligé de faire justice, même à l'égard de son propre fils. Malgré les supplications du duc et de Casandra de grâcier le prince, il reste ferme, lorsque, tout d'un coup, on entend des voix crier : « ¡Viva el príncipe Rugero! ». Arrive alors le duc avec la nouvelle d'une révolte du peuple qui proteste contre l'exécution du prince. Le peuple veut sauver le seul héritier du roi. Dans l'urgence de la situation, le roi décide d'abdiquer et de couronner le prince. En lui cédant la royauté, il n'est plus dans l'obligation de faire justice. Voilà le dénouement surprenant de *No hay ser padre siendo rey*.

On pourrait prolonger la liste des dénouements qui présentent une solution parmi plusieurs possibilités, tel celui de *La ocasión perdida*, que Rotrou suit fidèlement dans *Les occasions perdues*. Comme son modèle, il tient à ce que le dénouement ne soit pas prévisible. Et d'après Lope de Vega, la solution ne doit être découverte qu'au dernier moment, pour que le public ne se désintéresse pas de la pièce avant sa fin. Dans un passage ultérieur de son *Arte nuevo*, Lope revient au sujet de la structuration de la pièce, et là, la question est associée à l'*engaño*, c'est-à-dire la feinte :

Qu'il propose le sujet au premier acte,  
qu'il embrouille les événements au deuxième  
de façon à ce que jusqu'au milieu du troisième  
presque personne ne devine où tout cela va conduire.  
Qu'il trompe toujours l'attente, et où il verra  
que quelque chose se laisse entrevoir  
qu'il mène très loin de ce que cela promet<sup>571</sup>.

Lope conseille de surprendre le spectateur, de lui laisser entrevoir des pistes qui s'avèrent fausses. On pourrait en conclure que l'auteur de *comedias* cache au spectateur des informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue. Mais voilà qui n'est justement pas le cas. L'omniscience du spectateur semble être une convention dans le théâtre espagnol, et *No hay ser padre siendo rey* est à ce propos un exemple parlant<sup>572</sup>. Pour Lope de Vega, elle est tellement évidente qu'il n'en parle pas explicitement dans son *Arte nuevo*<sup>573</sup>. Du début à la fin d'une *comedia*, le spectateur suit non seulement le déroulement de l'action visible mais aussi les intentions des personnages qui restent

---

<sup>571</sup> Nous traduisons les vers 298-304 de l'*Arte nuevo* : « En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para. / Engaña siempre el gusto, y donde vea / que se deja entender alguna cosa / dé muy lejos de aquello que promete ».

<sup>572</sup> Cf. le paragraphe « Péripétie et reconnaissance dans *Venceslas* ».

<sup>573</sup> Implicitement, il en parle quand il affirme que les spectateurs aiment les doubles sens: ils les comprennent parce que leur perspective est ironique.

cachées aux autres. Du point de vue du décalage d'information entre le spectateur et les personnages, la *comedia* espagnole correspond donc à la structure dominante dans l'histoire du théâtre<sup>574</sup>.

Spécialiste moderne du théâtre espagnol, Teresa Julio insiste sur le rôle fondamental de l'occultation d'information dans la *comedia de enredo*, genre qui est essentiellement basé sur l'enchevêtrement de l'intrigue. Mais cette occultation n'implique pas qu'on cache de l'information au spectateur :

J'aimerais signaler que ce type d'occultation de l'information règne uniquement entre les personnages, et non pas dans la relation entre personnages et spectateur, lequel possède une connaissance complète des événements de la scène. Comme je l'ai signalé ailleurs, il existe une complicité entre le spectateur et l'auteur qui lui fournit toute l'information nécessaire, et au bon moment, pour suivre l'intrigue sans aucune difficulté. Le fait que le spectateur ait la possibilité d'être présent à toutes les interventions des personnages ainsi que l'existence de recours techniques – comme l'aparté, qui s'adresse directement à lui, – lui permettent d'avoir une connaissance supérieure à celle des personnages de la scène<sup>575</sup>.

Les recours techniques comme l'aparté sont, en effet, autant de moyens par lesquels on peut informer le spectateur, mais il y en a d'autres : les informations nécessaires peuvent passer également par le dialogue, comme c'est le cas dans le premier acte de *No hay ser padre siendo rey*, où l'on voit Coscorrón et Clavela s'entretenir du mariage secret d'Alejandro et de Casandra. Le spectateur, qui assiste à tous les dialogues de la pièce et qui est présent partout et pendant tout le temps de la représentation, a un savoir privilégié, savoir crucial au moment de la reconnaissance tragique, comme nous l'avons vu<sup>576</sup>. D'autres critiques qui ont étudié la stratégie d'information dans la *comedia* espagnole confirment cette vue de la complicité entre auteur et spectateur. José María Díez Borque, grand connaisseur du théâtre du *siglo de oro*, remarque que presque toujours, un auteur comme Lope pourvoit le spectateur d'un avantage d'information sur les personnages qui agissent sur scène, créant ainsi des moments de suspense. Díez Borque va également

---

<sup>574</sup> Cf. Pfister : op. cit., pp. 81-82.

<sup>575</sup> Nous traduisons Julio, Teresa: « La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla », in: Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello: *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 237-253 (p. 239) : « Me gustaría señalar que este tipo de ocultación informativa se da únicamente entre los personajes, no en la relación entre personaje y espectador, quien tiene un conocimiento completo de los sucesos de la escena. Como ya señalé en otro lugar, existe una complicitad entre espectador y autor tal que éste le proporciona toda la información necesaria, y en el momento oportuno, para seguir la trama argumental sin ninguna dificultad. El hecho de que el espectador tenga la posibilidad de estar presente en todas las intervenciones de los personajes y la existencia de recursos técnicos - como el aparte, por ejemplo, dirigido directamente a él -, le permite tener un conocimiento superior al de los personajes de la escena ».

<sup>576</sup> Cf. le paragraphe « Péripétie et reconnaissance dans *Venceslas* ».

jusqu'à dire que l'auteur entretient avec ses spectateurs une relation de complicité<sup>577</sup>. Le spectateur est dans le secret : il voit se préparer la feinte, suit tous les rebondissements de l'intrigue qui s'ensuivent, jusqu'au *desengaño*, le moment où le héros se rend compte qu'il a été victime d'une illusion.

Nous trouvons de beaux exemples de ce procédé dans le corpus des *comedias* imitées ultérieurement par Rotrou. Dans *La sortija del olvido*, le spectateur est dans le secret lorsqu'Adriano se prépare à l'utilisation de la bague magique. Autre cas intéressant, celui de *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*. Don Lope y est la victime d'une feinte dont le spectateur est informé par toute une série d'apartés. Dorotea, vieille suivante qui avait jadis été courtisée par le père de don Lope, est amoureuse du jeune homme. Comme elle se rend compte que sa beauté s'est fanée, elle essaie de gagner la faveur de don Lope par une feinte. Le spectateur en est parfaitement conscient parce qu'il écoute les paroles de Dorotea, que voici :

DOROTEA

Je vis don Lope à Huesca,  
avant d'être femme de chambre  
de l'infante, et de l'aimer  
Amour me commande, lui qui est mon roi;  
mais le voilà qui arrive.  
Je l'aime, mais il ne m'aimera pas  
parce que mon printemps a déjà passé  
et il n'y a pas d'homme raisonnable qui  
estime une dame qui a été  
ni un cheval qui sera<sup>578</sup>.

La nuit, elle lui parle d'un balcon en se faisant passer pour l'infante, qui est jeune et belle, et elle lui fait parvenir une lettre.

DOROTEA

Le temps a effacé ma beauté.  
Quelle valeur auront mes paroles  
sinon celle d'une planche  
où il y a eu une peinture.  
Je parle; mais c'est de la folie,

---

<sup>577</sup> « [...] el mecanismo de comunicación se apoya en el hecho, tantas veces repetido por Lope como recurso en sus comedias, de que el espectador sepa más que los personajes que inciden en el plano de la acción, es decir, un pacto tácito con el receptor, lo que va generando tensiones tras tensiones y otorgando un doble significado a la serie de parlamentos y acciones que se sucederán a partir de aquí, con un calculado diseño mecánico de guiños como estrategia de comunicación ». Díez Borque : op. cit., p. 67.

<sup>578</sup> Nous traduisons *La próspera fortuna*, Acte II :

« A don Lope en Huesca vi, / antes de ser camarera / de la Infanta, y que le quiera / manda Amor, que es rey en mí; / mas él viene por allí. / Yo le amo, mas no amaré / que ha pasado mi abril ya / y no hay discreto que / dé valor a dama que fue/ ni a caballo que será. »

Que des ruses pallient  
les ravages que font les années  
et le temps cruel.  
Je lui jette ce papier.  
Amour, porte secours à mes artifices.

DOROTEA la jette et s'en va<sup>579</sup>

Il n'en reste pas moins que Lope de Vega, autant que les théoriciens français, recommande de laisser en suspens la fin de chaque *comedia*, parce que sinon « le public [...] tourne [...] le dos à ce qu'il a attendu pendant trois heures »<sup>580</sup>. Cependant, cette incertitude concerne uniquement la suite de l'action, pas le commencement. La perspective reste strictement linéaire, dirigée vers la fin, alors que dans le théâtre où usage est fait du procédé de la rétention d'information, la suspension est dirigée en arrière, rétrospective. Dans un cas comme dans l'autre, le dénouement doit malgré tout surprendre le spectateur berné par la soi-disant complicité induite par l'auteur. Ne s'agirait-il pas en fait d'un hochet pour faire croire au spectateur qu'il est intelligent et qu'il surplombe l'action, pour mieux l'éblouir à la fin avec un dénouement inattendu, prouvant de ce fait la supériorité de l'auteur et sa toute-puissance ?

La même chose vaut d'ailleurs pour le théâtre de Shakespeare. Sybille Jobin constate que selon l'opinion communément admise, Shakespeare informe le spectateur de tout et ne le surprend que rarement<sup>581</sup> ; or, il ressort de son analyse que contrairement à cet avis généralement partagé, Shakespeare utilise volontiers la surprise comme effet dramatique. Shakespeare ne se sert pas du procédé de la rétention d'information, mais d'une fable qui sait surprendre par le cours inattendu de ses événements. Il n'est après tout pas surprenant de trouver une telle similitude entre ces deux maîtres du théâtre baroque, Lope de Vega et Shakespeare.

En ce qui concerne la stratégie d'information de l'auteur, on peut constater que la « théorie » de l'*Arte nuevo* décrit en grandes lignes la pratique en vigueur dans le théâtre espagnol. La perspective privilégiée du spectateur lui permet de savoir tout ce qui se

---

<sup>579</sup> Nous traduisons : ibidem, Acte II : « Borró el tiempo mi hermosura. / ¿Qué valor tendrá mi habla, / sino el que tiene una tabla / donde ha habido una pintura. / Yo hablo; mas es locura, / Suplan embustes extraños / el estrago que los años / hacen, y el tiempo crüel. / Yo le arrojó este papel. / Esfuerza, Amor, mis engaños. Arrójalo DOROTEA y se va ».

<sup>580</sup> Nous traduisons partiellement les vers 236-238 de l'*Arte nuevo* de Lope de Vega : « el vulgo [...] vuelve [...] las espaldas al que esperó tres horas ».

<sup>581</sup> « One of the commonplaces of Shakespeare criticism states that the dramatist usually informs his spectators thoroughly beforehand of the future course of the plot and that contrary to many of his contemporaries he rarely relies on effects which take the audience by surprise », Jobin, Sybille : *William Shakespeare: Die Dramaturgie der Zuschauerüberraschung in seinen Komödien*, Bonn: Bouvier, 1979, p. 228 (Summary).



trame sur scène, toutes les intentions cachées et les ruses des personnages et, partant, il a un point de vue ironique par rapport à l'action sur scène. Comme la perspective dominante est celle de l'ironie dramatique, le quiproquo est par excellence le procédé qui procure du plaisir au spectateur. Ceci dit, on peut rencontrer également des cas d'ironie inverse. Prenons, à titre d'exemple, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, le modèle du *Cid* de Corneille. Lorsqu'on apprend à la cour du roi qu'un chevalier vient apporter à Jimena la tête de Rodrigo, le spectateur n'est pas au courant de sa ruse. Il croit Rodrigo mort et il est sujet à la même surprise que Jimena et le reste des personnages quand le héros arrive en personne. Corneille a d'ailleurs fidèlement suivi le modèle de Guillén de Castro et exploité cette surprise dans *Le Cid*. Cette occurrence d'un « trompe-l'œil avec participation » est un des traits novateurs du *Cid* par rapport à la tragi-comédie française de l'époque<sup>582</sup>.

Après cet aperçu de la théorie et de la pratique du théâtre espagnol, le moment est venu d'examiner comment Rotrou se situe par rapport à la *comedia* dans sa production dramatique. Comme le constatait déjà d'Aubignac, une feinte peut être exploitée de deux manières : si les spectateurs « ont plus de plaisir en la feinte, il faut qu'ils la connaissent ; mais s'il faut qu'ils prennent part aux intérêts de celui qui se plaint, ils doivent l'ignorer, et croire comme lui, qu'il a raison de se plaindre »<sup>583</sup>. Il s'agira de voir comment, au cours de sa carrière, Rotrou soit exploite, soit modifie les quiproquos et péripéties du théâtre espagnol, d'étudier quand il conserve la perspective omnisciente du spectateur et quand il adopte une perspective plus proche de celle des *dramatis personæ*. Ensuite, nous chercherons à expliquer les raisons des transformations qu'il opère.

## 2. Ironie dramatique et théâtralité

On peut distinguer deux usages principaux que fait Rotrou de la feinte. La première méthode consiste à rendre particulièrement théâtrale la feinte en en montrant tous les préparatifs et en la multipliant (trompeurs trompés). C'est cette pratique que suit Rotrou dans la plupart de ses œuvres. L'autre méthode est celle de la surprise par la feinte, procédé par lequel l'auteur cache au spectateur les préparatifs de la feinte et le surprend au même titre que les personnages. On trouve ce procédé dans *Don Bernard de Cabrère* et *Venceslas*, qui forment donc des exceptions dans l'œuvre de Rotrou, ou un stade au cours d'une évolution qui s'est brutalement interrompue avec la mort du dramaturge en 1650.

---

<sup>582</sup> Cf. Soare : op. cit., pp. 143-144.

<sup>583</sup> D'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, éd. citée, p. 461.

La première adaptation d'une *comedia* en France, *La Bague de l'oubli* (1629), comprend une situation de trompeurs trompés. Le procédé est déjà présent dans le modèle de la pièce, à savoir *La sortija del olvido* de Lope de Vega, qui s'en était servi dans le dénouement. Après avoir trompé le roi à l'aide de la bague de l'oubli, les deux imposteurs Adriano et Arminda sont à leur tour trompés par le roi : il feint d'être toujours sujet à l'effet de la bague, alors qu'il s'en est défait. Lorsque les deux imposteurs veulent accepter l'offre de prendre le pouvoir, le roi fait tomber son masque et les accuse d'imposture. Une feinte est « neutralisée » par une autre. Un vers d'une réplique d'Érante dans l'*Amélie* nous livre un abrégé du procédé :

Les trompeurs sont trompés, et la feinte est punie, (*Amélie* V, 4, v. 1724)<sup>584</sup>

Le vers que nous citons fait penser au principe de la justice poétique. Est-ce qu'il faut en conclure que Rotrou se plaît à montrer des situations de trompeurs trompés à cause de ce principe ? Nous sommes d'avis que non. Dans la *Bague de l'oubli*, les deux trompeurs trompés sont punis moins sévèrement que chez Lope de Vega, ce qui relativise déjà la part de la justice poétique. La scène dans laquelle le roi feint la folie sans être sous l'influence de la bague a dû plaire à Rotrou parce qu'elle lui permettait de montrer au spectateur une situation typique du genre « tel est pris qui croyait prendre ».

Dans la même pièce, il introduit une autre situation de trompeur trompé, en transformant une feinte inspirée de son modèle. En voici la préparation et le déroulement. Le roi ayant promis à Fabrice deux mille ducats pour avoir apporté une bonne nouvelle, ce dernier court chercher de l'encre et du papier pour que le roi lui signe la récompense. Mais entre-temps, la bague fait son effet et le roi oublie ce qu'il devait à son serviteur. Toute la procédure se répète lorsque le roi ôte sa bague pour faire exécuter un ordre et se ressouvient de sa promesse, puis remet la bague et retombe dans l'amnésie<sup>585</sup>. Le bouffon se sent dupé par le monarque qui refuse de lui accorder les deux mille ducats. Au moment où la folie du roi semble complète (à l'acte IV), Fabrice voit le moment venu d'extorquer sa récompense en dupant son maître. Il lui fait croire que l'or sera fatal à tous ceux qui le portent. Immédiatement, le roi enlève la bague et sa chaîne d'or et les jette par terre. Jusqu'ici, Rotrou ne fait que suivre la pièce de Lope de Vega. Mais voici comment il développe la situation. Chez Lope, le bouffon Lirano ramasse les objets d'or et constate

---

<sup>584</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 5, p. 408.

<sup>585</sup> Catherine Dumas a fait l'analyse du jeu entre ces deux personnages dans son article « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou (1629) », in : *Dix-septième siècle* 215, 2 (avril-juin 2002), pp. 323-342. En comparant la pièce de Rotrou avec celle de Lope, elle en vient à la conclusion que Rotrou avait trouvé chez Lope le jeu de relais entre les deux personnages qui, tour à tour, prennent l'autre pour un fou, selon que le roi souffre d'amnésie ou pas.

que son roi recouvre sa santé mentale. Il réfléchit, en vient à la conclusion que l'amnésie est l'effet de la bague et en informe directement son maître. Chez Rotrou, Fabrice ramasse les deux objets, les emporte et s'en va. Ce n'est que plus tard qu'il constate que le roi est redevenu normal. Mais alors, la situation se retourne contre lui : Fabrice a toutes les raisons de craindre que le roi découvre son vol<sup>586</sup>. Nous ne résistons pas au plaisir de citer Rotrou :

Il a, s'il eut jamais, la vue et l'âme saine ;  
Et si Sa Majesté sait l'auteur de ce vol,  
Je crois que peu de gens répondraient de mon col. (*La Bague de l'oubli* V, 3)

Par conséquent, Fabrice fuit la présence du roi et craint partout qu'on ne le découvre. Ce retournement de l'intrigue est un ajout de Rotrou qui se plaît à montrer sur scène une feinte qui se retourne contre le trompeur. La réaction poltronne de Fabrice, revirement dans la relation entre le roi et son bouffon, est donc de l'invention du dramaturge français.

Nous trouvons une situation analogue dans *Laure persécutée* (1636). Une fois de plus, celui qui a tendu un piège à un autre (Octave) craint que sa feinte soit découverte parce qu'elle coïncide avec une autre. Les deux ruses naissent d'un pari entre le roi et son fils. Si le roi réussit à prouver que Laure est infidèle, Orantée renoncera au mariage. Si, en revanche, Orantée arrive à prouver la vertu de Laure, son père consentira au mariage. Ce pari entre père et fils prend la forme d'un contrat. Orantée accepte l'« accord » proposé, et il promet de se rendre aux conditions de son père sur une preuve de la culpabilité de Laure. Mais il est sûr de gagner le pari et, relevant le défi que lui a lancé son père, décide de lui prouver la vertu de Laure. Pour ce faire, Orantée et Laure se servent d'une feinte : Sous le nom d'une autre femme, Laure se présente chez le roi et prétend être poursuivie par des pirates. L'apparition de Laure éveille le désir du roi, qui demande à son confident, le comte, d'arranger un rendez-vous avec la jeune femme. Mais il est vite tiré d'erreur : quand il est confronté à l'identité de la jeune femme, le roi se rend compte que c'est seulement par le recours à la ruse qu'il pourra persuader son fils de renoncer à Laure. Pour ce faire, il exige l'aide d'Octave, confident et rival d'Orantée. Ce dernier a l'idée de jouer une scène d'amour avec Lydie, qui imitera la voix de Laure. Le tout devra se passer dans un cabinet pour tromper le prince. La fourberie réussit et Orantée croit Laure réellement infidèle, ce qui lui cause un grand désespoir.

Jusqu'ici, les deux feintes sont l'œuvre de Lope de Vega, dont Rotrou suit l'invention. Mais à nouveau Rotrou développe un jeu de trompeur trompé qui dépasse en

---

<sup>586</sup> Dumas remarque qu'il se trouve « dans une position de trompeur-trompé ». Ibidem, p. 334.

invention son modèle. Au lieu d'être absente comme dans la pièce de Lope de Vega, Laure apparaît sur scène et Octave la mène dans une autre pièce avant de feindre avec Lydie la scène d'amour. La véritable présence de Laure dans cette scène rend plus vraisemblable la méprise du prince, mais ce n'est pas là, à notre avis, le seul but du dramaturge. La présence de Laure permet de dérouter Octave par une question.

LAURE

Eh bien ? la fourbe, Octave, est-elle pas plaisante ?

OCTAVE

Que dit-elle ? O propos ! qui détruit mon attente ;

Mon espoir est trahi, mes secrets découverts,

Les machines à bas, l'édifice à l'envers. (*Laure persécutée* III, 5, vv. 882-885)

La question de Laure a trait à sa propre ruse dont le roi avait été victime. Mais Octave, se croyant découvert, reste interdit. Ce bouleversement est bien préparé par Rotrou dans la scène antérieure. Octave y exprime la crainte que son stratagème puisse être découvert, et le vers 885 reprend les mots d'édifice et de machines du vers 874, métaphores de la construction que représente ce stratagème. À part le fait qu'Octave est ici un trompeur trompé, nous trouvons dans la réplique de Laure un exemple du « parler équivoque » que Lope de Vega avait propagé dans son *Arte nuevo*. Lorsqu'elle dit « la fourbe, Octave, est-elle pas plaisante ? », le spectateur est bien conscient qu'elle parle de sa propre ruse, alors qu'Octave pense à la feinte dont Orantée devra être la victime. Pendant un moment, tout s'écroule pour Octave, là où le spectateur a le plaisir de se sentir supérieur. Voilà un exemple de parler équivoque qui n'était pas dans l'original de Lope mais que Rotrou a introduit dans sa pièce. Selon Jacques Morel, l'effet de ce petit tour de force technique est une *suspension*, autant du côté du personnage Octave que du côté du spectateur : même si ce dernier comprend que Laure ne soupçonne rien de la part d'Octave, celui-ci pourrait tout avouer à Laure et faire échouer la ruse<sup>587</sup>. Nous sommes d'accord avec l'évaluation de Morel, et le terme de *suspension*, pareil à celui que l'abbé d'Aubignac utilise dans sa *Pratique du théâtre*, nous semble tout à fait adéquat<sup>588</sup>. L'exécution de la ruse imaginée par Octave est littéralement suspendue, et il en résulte un suspense pour le spectateur qui attend la suite des événements.

Un troisième exemple de trompeur trompé se trouve dans *Don Bernard de Cabrère* (1646). Léonor incite le secrétaire Pérès à rédiger une fausse lettre d'amour de don

<sup>587</sup> Cf. Rotrou, Jean : *Laure persécutée*, éd. citée, p. 76, note 116.

<sup>588</sup> D'Aubignac utilise l'expression de « cette attente ou suspension qui doit toujours regner au théâtre » dans le premier chapitre du troisième livre, intitulé « Des parties de quantité du poème dramatique et spécialement du prologue ». D'Aubignac : op. cit., p. 249.

Bernard adressée à elle-même. Elle veut s'en servir pour ôter à l'infante l'espoir d'épouser ce dernier. Pérès est surpris en flagrant délit par le roi qui croit que son secrétaire est en train d'écrire une vraie lettre d'amour à Léonor. Furieux de voir en Pérès son rival, il le fait jeter en prison. Dans cette scène, Rotrou a encore introduit des modifications par rapport à son modèle espagnol. Dans l'original de Mira de Amescua *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*, le secrétaire est effectivement amoureux de Leonora et lui écrit une lettre. Lorsqu'il le surprend, le roi a toutes les raisons d'être furieux. L'apport de Rotrou consiste donc en la complication de cet acte volontaire du secrétaire. Au lieu d'un simple « malfaiteur » surpris en flagrant délit, nous avons affaire à un personnage en train d'exécuter une ruse. Le spectateur a le plaisir de voir un trompeur attrapé et peut se dire « tel est pris qui croyait prendre ». Comme dans *Laure persécutée*, la scène du « trompeur trompé » se trouve au troisième acte, point culminant des jeux de tromperie et de l'*imbroglio*. Dans les deux cas que nous avons étudiés précédemment, l'ajout de Rotrou consiste en la transformation d'une feinte en feinte découverte. Dans *Don Bernard de Cabrère*, Rotrou transforme la découverte d'un simple délit en une ruse découverte. Deux procédés différents qui ont le même résultat. En modifiant habilement les faits d'une action, Rotrou fait en sorte que la feinte se retourne à un moment donné contre celui qui l'exécute<sup>589</sup>.

Nous avons déjà remarqué que ces situations contribuent au suspense. Mais ce n'est pas vraiment le cas dans *Don Bernard de Cabrère*, où l'effet de suspense est déjà présent dans la situation du modèle espagnol. Pendant que s'écrit la lettre, le roi s'approche en regardant par derrière et le spectateur est conscient du danger que court le secrétaire. La création de suspense n'explique donc pas tout. Alors se pose la question de savoir pourquoi Rotrou se plaît à créer de telles situations. Toutes celles que nous venons de décrire ont ceci en commun qu'elles sont hautement ironiques. Le spectateur porte un regard ironique sur l'exécution d'une première ruse : il sait ce que la victime de la ruse ne sait pas. Lorsque le trompeur se fait attraper à son tour, la situation devient doublement ironique. L'emploi des situations de trompeurs trompés pourrait s'expliquer par une prédilection de Rotrou pour l'ironie dramatique. Ce n'est pas un hasard si une étude du théâtre comique de Rotrou s'intitule *The ironic game : A study of Rotrou's comic theater*<sup>590</sup>. L'auteur insiste sur la fonction de l'ironie comme procédé comique<sup>591</sup>.

---

<sup>589</sup> *Don Bernard de Cabrère* contient d'ailleurs d'autres malentendus ironiques que Rotrou adopte du modèle espagnol de la pièce.

<sup>590</sup> Knutson : *The ironic game*, pp. 46-47.

<sup>591</sup> « This study will endeavor to show that Rotrou exploited an order of the comic quite different from that which scholars have usually investigated. Those who have confined themselves to a dogged search for « comedy of manners » or « comedy of character » have admittedly found little of interest in Rotrou ;

Autre terme de la critique littéraire qu'on trouve lorsqu'il s'agit de caractériser le théâtre de Rotrou, c'est celui de « théâtralité », utilisé entre autres par Jean-Claude Vuillemin<sup>592</sup>. Dans la perspective de Vuillemin, l'ironie dramatique est un procédé qui contribue à la théâtralité d'une pièce de théâtre. La théâtralité des jeux de feinte repose, selon lui, sur le fait que le spectateur sait qui est qui et qui trompe qui (seul le spectateur « peut discerner le vrai, d'avec la feinte »<sup>593</sup>), alors que certains personnages ignorent qu'on leur joue la comédie<sup>594</sup>. Le plaisir du spectateur consiste à regarder, d'un point de vue omniscient, les personnages arrangeant des feintes ou en étant les victimes. Vuillemin oppose le dramaturgique au dramatique, et c'est le dramaturgique, ou le théâtral qui caractérise le théâtre de Rotrou dans la plupart de ses pièces. « Goût du spectaculaire »<sup>595</sup> et théâtralité sont des mots-clé qui caractérisent le théâtre de Rotrou pendant la plus grande partie de sa carrière. Sur ce point, on peut constater une certaine proximité avec le théâtre espagnol. Comme les dramaturges d'outre-Pyrénées, Rotrou aime les situations d'ironie dramatique et il les adopte où il peut, parfois en les multipliant.

Les situations de trompeurs trompés créées par Rotrou sont des exemples intéressants d'accentuation de la théâtralité. Les occurrences de feintes, particulièrement celles que nous trouvons dans *La Bague de l'oubli* et *Laure persécutée*, s'apparentent au procédé du théâtre dans le théâtre, avec cette différence qu'ici, les spectateurs du jeu intérieur ne sont pas conscients d'assister à une comédie. Mais ceux qui la leur jouent le sont d'autant plus. Les « collisions » entre deux feintes mettent en relief l'aspect de jeu et de théâtralité. Or, selon Christophe Couderc, cette tendance à l'accentuation de la théâtralité est générale chez les adaptateurs de la *comedia* espagnole :

[...] il est curieux d'observer que les Français accentuent les traits de cette théâtralité qu'ils trouvent dans leurs modèles espagnols. Tout ce qui renvoie à l'image de l'activité dramatique même est davantage mis en relief dans leurs imitations<sup>596</sup>.

---

whence, very likely, the low esteem in which his comedies are held. We shall instead search for his comic principle in a play of opposing perspectives within the dramatic fiction itself. The result will be, I hope, a broader and fairer evaluation of Rotrou's comic theater than scholarly analysis has yielded to date ».

Ibidem, p. 2.

<sup>592</sup> Vuillemin, Jean-Claude: *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Paris – Seattle – Tübingen : Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994.

<sup>593</sup> *Amélie*, V, 6, v. 1796.

<sup>594</sup> « Au point de vue instable [des personnages], Rotrou oppose ainsi le regard d'un spectateur véritable, toujours en mesure, quant à lui, de « discerner le vrai d'avec la feinte » (V, 6) et dont le plaisir résulte moins de voir les personnages trompés que d'observer, à partir d'une position éminemment privilégiée, le jeu des personnages-acteurs ; de suivre la manière de la tromperie ». Vuillemin : op.cit., p. 246.

<sup>595</sup> Knutson : op.cit., p. 249. Knutson utilise l'expression dans le contexte de *La Belle Alphrède*.

<sup>596</sup> Nous traduisons Couderc: « [...] resulta curioso notar como los franceses acentúan los rasgos de esa teatralidad que encuentran en sus modelos españolas. Todo lo que remite a la imagen de la propia actividad

Rotrou semble donc être en phase avec la pratique des ses concurrents. Comme ces autres adaptateurs de la *comedia*, il se complaisait dans la mise en scène de jeux théâtraux et dans la mise en abyme du théâtre. Cependant, l'ironie dramatique n'est pas le seul effet dramatique que Rotrou entend exploiter. Dans ce qui suit, nous nous proposons d'éclairer comment l'avantage du spectateur est parfois transformé en son contraire.

### 3. De l'ironie dramatique au trompe-l'œil

L'ironie dramatique n'est pas toujours produite par une feinte volontaire d'un personnage. Souvent, c'est la méprise qui donne lieu à des situations pleines d'ironie dramatique. C'est le cas du cinquième acte des *Occasions perdues*. Deux femmes, la reine et sa suivante Isabelle, ont donné rendez-vous au gentilhomme Clorimand. La nuit, elles l'attendent, chacune dans sa chambre, mais voilà qu'Adraste, l'ancien amant d'Isabelle se rend sur les lieux et entre chez elle. Presque en même temps, le roi de Sicile, qui a reçu par méprise l'invitation de la reine, entre chez cette dernière. Ainsi, Clorimand, aimé de deux femmes, manque deux occasions, sous les yeux du spectateur qui porte un regard ironique sur ce dénouement plein de méprises.

Les événements de ce cinquième acte des *Occasions perdues* suivent très fidèlement la fin du troisième acte de *La ocasión perdida*, où le spectateur a le même point de vue ironique. La même chose vaut pour *L'heureuse constance*, où le roi tombe amoureux de la prétendue pèlerine, qui est en réalité la duchesse de Milan déguisée. La situation est d'autant plus ironique qu'au début de la pièce, le roi avait refusé de recevoir la duchesse et qu'ils ont été en guerre. L'ironie de la situation est la même que dans *Mirad a quien alabáis*, où le roi veut épouser la prétendue reine de Hongrie.

Dans la plupart de ses adaptations, Rotrou imite ses modèles espagnols en conservant les situations ironiques, et nous trouvons cette même préférence pour l'ironie dramatique dans d'autres pièces de Rotrou datant de la même époque mais non imitées du théâtre espagnol. Ainsi, dans *L'innocente infidélité*, le spectateur est également au courant de ce que les personnages ne savent pas : Félismond et tous les personnages présents dans la scène funèbre croient Parthénie morte. Le spectateur, lui, sait que la jeune fille a été sauvée par Évandré, et il garde ses distances par rapport au deuil des personnages sur scène. À l'avis de Claude Vuillemin, « les spectateurs peuvent ainsi se distancier des états d'âme de Félismond, qui s'accuse de la mort de sa jeune épouse, et se concentrer sur la

---

dramática adquiere mayor relieve en sus imitaciones ». Couderc, Christophe : « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género », p. 282.

performance du comédien qui l'incarne »<sup>597</sup>. De la sorte, Vuillemin met en évidence le rôle du jeu des acteurs dans la représentation théâtrale. Le spectateur qui est conscient de la méprise du personnage serait plus attentif au jeu de l'acteur. C'est une hypothèse intéressante, étant donné que la perspective ironique crée une plus grande distance par rapport aux personnages<sup>598</sup>.

L'étude de Knutson a montré que l'ironie dramatique est la perspective dominante dans le théâtre comique de Rotrou. Et ce sont les mêmes procédés que ceux de la *comedia espagnole* qui garantissent la supériorité du spectateur par rapport aux personnages : le monologue et l'aparté, que Rotrou utilise volontiers<sup>599</sup>. Mais dans certaines œuvres, Rotrou combine très habilement l'ironie dramatique avec l'effet de surprise. C'est le cas, entre autres, de *La Sœur* (1645), et *Célie ou le vice-roi de Naples* (1645), toutes deux tirées de comédies de Giambattista della Porta. Imitations de comédies italiennes, ces deux pièces ne font pas partie de notre corpus d'analyse, mais nous souhaitons tout de même nous arrêter sur elles un instant. Claude Bourqui remarque que « les situations ne sont pas rares, dans *La Sœur*, où le spectateur dispose d'un avantage d'information sur les personnages. Ces situations contribuent à rendre attrayantes les occurrences de tromperie, qui sont légion dans la pièce »<sup>600</sup>. Il n'empêche que la surprise est bien présente aussi : « Ainsi *La sœur* comprend-elle trois coups de théâtre : l'arrivée de Gêronte (acte III), l'arrivée de Constance (acte IV) et la révélation de la substitution d'enfants (acte V). Dans les trois cas, le spectateur est surpris par la nouvelle donnée, au même titre que les protagonistes de l'action »<sup>601</sup>. L'ironie dramatique et la surprise ne s'excluent donc pas dans le cas de *La sœur*.

Dans *Célie ou le vice-roi de Naples*, Rotrou se sert également de la surprise et de l'ironie dramatique, mais nous avons pu constater qu'il s'éloigne légèrement de son modèle. Toujours selon Bourqui, le spectateur a d'abord un savoir complet de l'action sur scène, mais, ultérieurement, il est lui-même trompé par les apparences :

---

<sup>597</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 7, p. 177.

<sup>598</sup> Nous avons déjà remarqué que d'après Castelvetro, la distance entre les *dramatis personæ* et le spectateur est un trait caractéristique de la comédie (cf. le paragraphe « À propos de l'ironie dramatique ».) Chez d'Aubignac, on trouve l'idée que si le spectateur sait qu'un personnage est victime d'une feinte, « il ne faut pas que celui qui est trompé, fasse de grands discours pathétiques : car il n'émouvrait point les spectateurs » (D'Aubignac : op. cit., p. 461), ce qui implique une distance émotionnelle du spectateur. Nous y reviendrons au cours du paragraphe « La péripétie et la reconnaissance dans les traités de poétique ».

<sup>599</sup> C'est ce que constate l'auteur de l'étude : « [...] the monologue and the aside, establish by their very nature a special connection between personage and spectator. Rotrou uses both extensively, and to good advantage, in his comedies. To enjoy the dissimulation on which every *fourberie* depends, we must be told in advance what appearance is going to cover what reality ». Knutson: op.cit., pp. 46-47.

<sup>600</sup> Rotrou : *Théâtre complet* 3, p. 40.

<sup>601</sup> Ibidem, p. 41.



Placé, dans les premiers actes de la pièce, dans une position d'avantage sur le plan de l'information (il voit des tromperies mises en place, il apprécie leurs conséquences sur les actions des personnages imparfaitement informés), il est dupe à son tour, en même temps que tous les personnages, de la fausse mort de Célie : le « coup de théâtre » de la révélation de la survie de la jeune fille le ramène à son statut terrestre de sujet humain à la merci du savoir que le monde lui délivre<sup>602</sup>.

La péripétie révélant la fausse mort de Célie est en effet une surprise. Mais nous voudrions nuancer l'avis de Claude Bourqui en constatant que la surprise du spectateur ne se limite pas au seul coup de théâtre dû à la fausse mort de Célie. En effet, à la fin de l'acte III, l'un des deux frères, Flaminie, montre à l'autre une lettre falsifiée de la part de Célie. Pour donner une preuve plus physique de l'infidélité de celle-ci, Flaminie convie son frère à se rendre à minuit près de la maison de la jeune fille. À l'acte suivant (scène IV, 1), l'autre frère, Alvare, donne libre cours à sa colère après avoir vu son frère entrer chez la belle. La mise en place du stratagème qui se cache derrière ce rendez-vous nocturne n'est révélée qu'à la scène IV, 4. Pendant ce temps, le spectateur peut se douter qu'il y a derrière tout cela une feinte, mais il n'en est pas informé explicitement. Le stratagème, inventé par Égyste, est annoncé vaguement à la scène III, 2 de la façon suivante :

EGYSTE

[...]

Venez ; certain rayon commence à m'éclairer,  
Qui me défend encor de rien désespérer ;  
Et toi<sup>603</sup> prête la main, à ce dernier office,  
Tu peux plus que personne, aider notre artifice,  
Suis-nous ;

D. FLAMINIE.

Ordonne, agis, tout dépend de ton soin,  
Contre un frère aujourd'hui, sois-moi frère au besoin. (*Célie* III, 2, vv. 803-808)

Pour le spectateur, cette information est à peine suffisante pour prévoir ce qui suivra. Par conséquent, il est fort probable qu'il sera trompé au même degré qu'Alvare et qu'il croira d'abord à l'infidélité de Célie. Sur ce point, Rotrou s'éloigne de son modèle, *Gli duoi fratelli rivali* de Della Porta. Dans la *commedia* de l'érudit italien, la feinte qui doit faire croire au frère Ignazio que Carizia lui est infidèle (et qu'elle pratique même la prostitution), est longuement préparée au cours de l'acte III<sup>604</sup>. À la scène III, 7, Flaminio

---

<sup>602</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>603</sup> Claude Bourqui remarque que ce « toi » s'adresse à Ergaste, valet d'Euphraste, qui est le père de Célie. Cf. ibidem, p. 255.

<sup>604</sup> III, 1 : Panimbolo a l'idée de calomnier Carizia et de se procurer quelque vêtement d'elle avec l'aide du parasite Leccardo qui est serviteur du père de Carizia ; III, 2 : Don Flaminio et Panimbolo se procurent

ment à son frère en prétendant qu'il a déjà eu les faveurs de la jeune fille et qu'elle se prostitue. Puis, la scène III, 11 voit l'exécution de toute la fourberie, avec le capitaine Martebellonio entrant d'abord, soi-disant pour un rendez-vous nocturne avec Callidora, suivi par don Flaminio qui prétend passer la nuit avec Carizia. Rotrou remplace toute cette séquence par une lettre falsifiée (dont il n'est pas dit qu'elle le soit) et par le récit de don Alvare de ce qu'il a vu la nuit (il a vu entrer son frère dans la maison de Célie).

Visiblement, Rotrou expérimente avec les différents points de vue du spectateur, et c'est à juste titre que Claude Bourqui fait un rapprochement entre la tragi-comédie de *Célie* et *Le véritable Saint Genest*. Dans les deux pièces, le spectateur assiste à une feinte qui est une « réalité ». L'exemple du *Véritable Saint Genest* est tellement connu que nous nous abstenons de le reproduire ici. Dans *Célie*, l'héroïne de la pièce se fait surprendre par sa sœur « en plein désespoir amoureux ». Pour cacher son désespoir, elle prétend répéter pour une pièce de théâtre. Comme dans *Saint Genest*, ce que les personnages spectateurs prennent pour une feinte, est la vérité.

Avec *Célie*, nous avons affaire à un cas semblable à *Don Bernard de Cabrère* (1646). Nous avons déjà commenté une scène de trompeur trompé dans cette tragi-comédie. Le spectateur est au courant des ruses de l'intrigante Léonor, Rotrou mise sur l'ironie dramatique. Mais sa pièce comprend également des situations d'ironie inverse que nous commenterons par la suite. Les modifications qui nous intéressent dans *Don Bernard de Cabrère* concernent surtout le triangle Don Bernard / Don Lope / Violante. Rotrou brouille les pistes dès le premier acte : il supprime la scène de la *comedia* qui montre la première rencontre des deux amis don Bernardo et don Lope avec Leonora, Violante et Dorotea. Chez Mira de Amescua, chacun des personnages exprime, en aparté, ses sentiments et le public en est désormais averti : Don Bernardo et doña Violante s'aiment sans savoir que leur inclination est mutuelle, Leonora est également amoureuse de don Bernardo<sup>605</sup>, et la vieille Dorotea s'est éprise de don Lope. En supprimant cette scène, Rotrou laisse le spectateur dans l'incertitude complète pour ce qui est des inclinations de l'infante Violante. Par la suite, ces informations sont données « en différé ». Au cours du deuxième acte, on apprend que don Bernard aime Violante (scène II, 1). Elle plaît

---

l'aide de Leccardo en lui donnant de l'argent ; Leccardo devra séduire Chiaretta ; III, 3 : Leccardo trompe Martebellonio en lui faisant croire que Callidora, la sœur de Carizia, l'aime ; il veut qu'il prenne sa place lors du rendez-vous avec Chiaretta ; III, 4 : Leccardo trompe Chiaretta qui devra s'habiller comme Carizia ; III, 5 : dernière mise au point de la feinte. Cf. Della Porta, Giambattista : *Gli duoi fratelli rivali*, éd. et trad. Louise George Clubb, Berkeley: University of California Press, 1980.

<sup>605</sup> Il y a là un parallèle intéressant avec *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Dans la première scène de la pièce, celle de l'adoubement de Rodrigo, on voit Jimena et l'infante Urraca tomber amoureuses du jeune chevalier. Cette scène a été supprimée par Corneille : l'auteur du *Cid* place l'adoubement et le commencement des amours de Chimène et Rodrigue avant le début de la pièce. Rotrou suivra la même stratégie dans *Don Bernard de Cabrère*.

également à don Lope, mais on ignore tout des inclinations de Violante. L'information qu'elle pourrait aimer don Bernard nous parvient à l'acte III (scène III, 1), au cours d'une conversation entre les deux dames. Léonor ayant fait part à Violante de sa passion pour don Bernard, l'infante lui répond :

VIOLANTE

Quoiqu'au choix d'un amant mon âme irrésolue,  
Sur cette passion soit encore absolue,  
Et que ce don Bernard de qui les qualités  
Triomphent, dites-vous, de tant de libertés,  
Quelques myrtes nouveaux qui lui couvrent la tête,  
N'ait pas sujet encor de vanter ma conquête,  
Je ne puis toutefois sitôt déterminer  
Sur le consentement de vous l'abandonner ;  
Et sur votre créance, ou fausse ou légitime,  
Que l'état que j'en fais doive passer l'estime,  
Et le peu de respect que vous me faites voir  
D'avoir eu du dessein où j'en pouvais avoir,  
Mon cœur, déjà touché de ses vertus insignes,  
Conçoit en sa faveur des sentiments si dignes,  
Qu'avant que d'en résoudre et d'en rien ordonner,  
Avec plus de loisir je veux l'examiner. (*Don Bernard de Cabrère* III, 1)<sup>606</sup>

Pour Léonor, cette réponse dit tout, et elle est convaincue que Violante nourrit à l'égard de don Bernard les mêmes intentions qu'elle. Mais l'affaire reste ambiguë pour le spectateur, qui n'a pas entendu de véritable aveu de la part de l'infante. Il est significatif que le premier moment qui voit Violante et don Bernard sur scène ensemble soit reporté au quatrième acte (scène IV, 3) et que la seule entrevue entre les deux ait lieu au dernier acte (scène V, 2). Rotrou a donc retardé considérablement les moments auxquels Violante pouvait faire paraître ses sentiments. Par ce moyen, il laisse le spectateur dans l'incertitude.

Nous avons déjà commenté la façon dont Mira de Amescua prépare dans *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* la feinte de la vieille Dorotea qui est amoureuse de don Lope<sup>607</sup>. L'intrigue secondaire impliquant le triangle don Lope – Dorotea – Violante est modifiée à fond par Rotrou et tout porte à croire que c'est afin de transformer son effet sur le spectateur. Au lieu d'une vieille suivante qui exprime son intention de tromper Lope, la pièce française (*Don Bernard* IV, 4 et 5) nous met en présence d'une suivante du nom de Dorothée qui agit au nom de sa maîtresse. Cette Dorothée n'est

---

<sup>606</sup> Rotrou, Jean : *Don Bernard de Cabrère*, tragi-comédie, Paris : A. Sommaville, 1647, pp. 49-50.

<sup>607</sup> Cf. le paragraphe « La perspective du spectateur dans la *comedia* espagnole ».

d'ailleurs ni vieille ni laide et elle donne à don Lope une lettre signée du nom de Violante<sup>608</sup>.

DOROTHÉE, jetant une lettre à don Lope.  
Don Lope, cette lettre,  
Qu'en votre propre main j'ai charge de remettre,  
Vous invite à mêler du myrte à vos lauriers,  
Et des succès d'amour à vos succès guerriers.  
Soyez discret, adieu ; l'objet qui vous l'adresse  
Est d'un rang et d'un sang digne d'une maîtresse.  
[...]

DON LOPE ouvre la lettre et lit.

« A don Lope de Lune. »

» Au voyage de Vas, où nous suivions le roi,  
» Une secrète ardeur vous engagea ma foi ;  
» Et vous ayant depuis conservé mon hommage,  
» Vous en veux aujourd'hui confier le secret.  
» Venez ce soir au parc, seul, fidèle et secret,  
» En savoir d'avantage.

» VIOLANTE. » (*Don Bernard de Cabrère* II, 6)<sup>609</sup>

Il est vrai que Lazarille est sceptique, et son exclamation à la fin de la même scène peut mettre le spectateur dans le doute<sup>610</sup>. Mais don Lope se souvient d'avoir vu l'infante à Vas, ce qui rend vraisemblable qu'elle lui ait écrit une lettre. Il nous semble donc juste de supposer que pour ce qui est de la lettre, le spectateur reste pour l'instant dans l'incertitude. De même, l'indication que Violante pourrait avoir conçu de la passion pour don Bernard reste ambiguë. Pour le moment, tous les chemins restent ouverts : il se pourrait que Violante ait choisi don Lope et que don Bernard devienne l'amant de Léonor.

Au quatrième acte, il y a une deuxième rencontre entre don Lope et Dorothée. Au cours de leur entretien, don Lope prend pour de la modestie l'excuse de Dorothée lui exposant que la dame qui lui écrit n'a plus toute sa beauté. Rotrou omet dans cette scène la perte du gage d'amour par Lázaro, qui est un signe, chez Mira de Amescua, que cet amour ne vaut pas grand-chose.

---

<sup>608</sup> Contrairement au modèle espagnol, il n'y a pas de vraie feinte chez Rotrou. Personne n'a l'intention de tromper don Lope et c'est une dame du nom de Violante qui lui écrit.

<sup>609</sup> Rotrou, Jean : *Don Bernard de Cabrère*, tragi-comédie, Paris : A. Sommaille, 1647, pp. 43-44.

<sup>610</sup> Voici comment le confident le don Lope (et *gracioso* de la pièce) s'exprime à propos de la conquête amoureuse de son maître :

« LAZARILLE, à part.

L'infante ! Oh ! qu'il est vain ! oh ! quelle extravagance ! / Tant de malheur lui souffre encore tant d'arrogance ! / Lui l'infante ! Un moment l'aurait bien relevé ! / Cherchons, cherchons parti ; mon maître est achevé ». Ibidem, p. 45.

DOROTHÉE

Elle a ce seul regret de n'être pas pourvue  
De toute la beauté qui peut charmer la vue.

DON LOPE.

Quel plus divin objet peut enchanter les sens ?

DOROTHÉE.

Et de voir que déjà l'avare faux du temps  
Ait de ses plus beaux jours ravi quelque partie.

DON LOPE.

Je ne puis que répondre à tant de modestie,  
Que par tout le respect et la confusion  
Dont un cœur est capable en cette occasion. (*Don Bernard de Cabrère* IV, 6)<sup>611</sup>

La scène se clôt de façon tout aussi ambiguë, et le spectateur ne sait pas s'il doit prendre au pied de la lettre l'excuse de Dorothee. L'acte se termine sur une scène dans laquelle don Lope fait part à son ami don Bernard de l'espoir qu'il a que la fortune lui sourira. L'entracte laisse donc le spectateur dans l'attente de ce qui suivra, et dans l'incertitude si c'est don Lope ou don Bernard qui l'emportera dans la conquête de l'infante Violante.

Ce n'est que vers la fin de la pièce que don Lope, et avec lui le spectateur, se rend compte qu'il a été la victime d'un malentendu et que ce n'est pas l'infante qui lui écrivait des lettres d'amour. La surprise de la reconnaissance est la même pour le spectateur que pour le personnage. Dans la scène V, 6, Lazarille fait la description d'une vieille du nom de Violante qui écrivait à don Lope :

LAZARILLE.

A l'infante ! Écoutez : d'un fidèle pinceau  
Je vais de sa beauté vous faire le tableau.

[...]

Mais pour toute merveille Inès ne m'a fait voir  
Qu'un spectre et qu'un fantôme horrible à concevoir ;  
La plus belle moitié de ce mouvant squelette,  
Étant dessous son lit et dessous sa toilette. (*Don Bernard de Cabrère* V, 7)<sup>612</sup>

Don Lope perd tout espoir de conquérir Violante et, frustré par ses insuccès, il quitte la cour de don Pèdre. L'existence de la vieille suivante était aussi imprévisible pour don Lope qu'elle l'était pour le spectateur. En fait, Rotrou le surprend très subtilement en se

---

<sup>611</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>612</sup> Ibidem, p. 109-110.

servant du procédé du trompe-l'œil<sup>613</sup>. Contrairement à la *comedia* de Mira de Amescua, où nous voyons sur scène la vieille Dorotea qui se fait passer pour l'infante et qui parle à don Lope à l'abri de la nuit, Rotrou ne montre pas ce personnage sur scène. Son identité reste cachée, tant aux personnages qu'aux spectateurs, jusqu'à l'une des dernières scènes de la pièce. Rotrou nous fait seulement écouter sa parole par une lettre que lit don Lope : nous sommes abusés par le nom de Violante en bas de la lettre. Ainsi, c'est la parole qui est à l'origine de la méprise et non le déguisement. On pourrait argumenter que Rotrou a procédé de la sorte par souci de vraisemblance, mais à notre avis, autre chose est à l'origine de cette transformation. À propos du *Menteur* (1643), créé trois ans avant *Don Bernard de Cabrère*, Christophe Couderc remarque que le mensonge l'emporte sur le déguisement, alors que dans le modèle d'Alarcón, c'est le travestissement qui l'emporte<sup>614</sup>. Le même critique constate une certaine réticence des adaptateurs français à se servir d'un travestissement pour amener le dénouement<sup>615</sup>. Mais cette explication, elle aussi, nous semble moins pertinente que le fait même que la feinte dans *Don Bernard de Cabrère* fonctionne sur le mode de la participation du spectateur. Il importe moins à Rotrou d'employer tel ou tel genre de feinte que d'assurer que le spectateur donne dans le panneau lui aussi.

Résumons en quoi diffèrent *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* et son adaptation française. Alors que la *comedia* tire pleinement son effet de l'ironie dramatique et du « trompe-l'œil avec distanciation » du spectateur, le spectateur de la tragi-comédie de Rotrou ne comprend que peu à peu quels sont les mobiles des personnages qui agissent sur scène. Cette stratégie de rétention d'information est l'œuvre de Rotrou, et elle est visiblement destinée à retenir l'attention du public désireux de comprendre les raisons cachées du comportement des *dramatis personæ*.

---

<sup>613</sup> Comme déjà indiqué, nous empruntons ce terme à Antoine Soare. Cf. Soare : op. cit., pp. 143-144.

<sup>614</sup> « Es muy significativa esta victoria de la mentira sobre el disfraz : vence la palabra, forma básica de engaño y de disfraz verbal. Pierde en cambio la ilusión fundada en el traje, en la apariencia física del actor, que fundamentaba la confusión, bien que involuntaria, entre los personajes femeninos. Y este cambio forma parte de un proyecto estético coherente, si tenemos en cuenta que Corneille, cuyo *Menteur* había tenido mucho éxito, decide escribir una continuación, *La suite du Menteur* ». Couderc, Christophe : « La comedia de enredo y su adaptación en Francia », p. 281.

Nous traduisons: « Cette victoire du mensonge sur le déguisement est tout à fait significative: c'est la parole, à la base de la tomperie verbale, qui domine. En revanche, l'illusion fondée sur le costume et l'apparence physique de l'acteur, qui était à l'origine de la confusion, quoique involontaire, entre les personnages féminins, est perdante. Ce changement fait partie d'un projet esthétique cohérent si nous tenons compte de ce que Corneille, dont le *Menteur* avait connu un énorme succès, décide d'écrire une suite, *La suite du Menteur* ».

<sup>615</sup> Ibidem, p. 282.

On retrouve cette stratégie dans *Venceslas* (1647), pièce qui fait suite à *Don Bernard de Cabrère* dans la chronologie des œuvres de Rotrou. Dans l'introduction de ce chapitre, nous avons déjà commenté la surprise de la reconnaissance dans *Venceslas* : le prince Ladislas croit avoir tué le duc Frédéric alors qu'il a en réalité tué son frère Alexandre. Face à sa sœur Théodore, il rapporte les événements de la nuit comme suit. S'étant rendu au palais de Cassandre, il a entendu ouvrir la porte à une personne répondant au nom du duc Frédéric et l'a poignardé dans l'obscurité. Ladislas a été abusé par le nom du duc, et il trompe involontairement sa sœur Théodore, désespérée de la mort de son amant. Le spectateur, lui aussi, est induit en erreur par le « nom du Duc ». Rotrou laisse les personnages et le spectateur dans l'erreur jusqu'à la fin de la scène IV, 4, et va jusqu'à confirmer la fausse nouvelle de sa mort en faisant dire au prince littéralement que « le Duc est mort »<sup>616</sup>. Le meurtre ayant été perpétré devant la porte de la maison de Cassandre, il était fort possible que Frédéric y soit venu, puisque le mariage d'Alexandre et de Cassandre devait avoir lieu à ce moment-là et que Frédéric même avait conseillé aux deux amants de se marier. Pour que le meurtre puisse avoir lieu de cette façon, il fallait que Rotrou le place avant le mariage d'Alexandre et de Cassandre, contrairement à la *comedia* de Rojas, où les deux amants étaient déjà mariés lorsque le prince a tué son frère dans le lit conjugal.

Voici le déroulement des faits tels qu'ils se présentent au spectateur de *No hay ser padre siendo rey*. Le prince Rugero est amoureux de la duchesse Casandra et voit dans le ministre Federico son rival. Quand la duchesse lui dit que Federico est son époux, le prince décide de le tuer. La nuit, il s'introduit dans la chambre de la duchesse et tue l'homme qui dort à ses côtés. Il ne peut pas savoir qu'il vient de tuer son frère Alejandro, qui est en réalité l'époux de la duchesse. Cependant le spectateur, qui est au courant du mariage secret d'Alejandro avec Casandra, comprend que le prince vient de commettre un fratricide involontaire. Le lendemain de l'assassinat, le prince rencontre son père. Quand finalement, il décide d'avouer son meurtre, il déclare :

RUGERO        (à part. Qu'est-ce que j'attends ? je veux dire  
                  que, pris de colère, j'ai tué le duc ;  
                  [...])  
                  Seigneur, je veux vous dire...  
                  (à part. Je ne sais si j'y arriverai.)  
                  Que j'ai tué celui que vous aimez le plus<sup>617</sup>.

<sup>616</sup> *Venceslas*, IV, 4, v. 1295. Rotrou : *Théâtre complet I*, p. 337.

<sup>617</sup> L'extrait que nous traduisons est le suivant:

« RUGERO (Ap. ¿Qué aguardo?, quiero decir / que al Duque airado maté; / [...]) / Señor, yo quiero contarte... / (Ap. No sé si en decirlo acierto.) / Que al que más quieros he muerto ». Rojas Zorrilla: *No hay*

Ce dernier vers est ambigu : le prince déteste Federico parce qu'il croit que son père le préfère à lui. En outre, le ministre est un exemple de vertu. Mais celui que le roi aime le plus, son fils préféré, c'est l'infant Alejandro, celui qui vient d'être assassiné. Le spectateur comprend ce double sens et voilà une des occurrences de ce « parler en équivoques » que Lope de Vega recommandait afin de plaire aux spectateurs. Le passage suivant de l'*Arte nuevo de hacer comedias* traite d'un procédé que Lope appelle « tromper avec la vérité » et qu'on pourrait interpréter comme une recommandation d'induire le spectateur en erreur :

La tromperie avec la vérité est une chose  
qui a paru bonne comme l'utilisait  
dans toutes ses pièces Miguel Sánchez,  
digne pour cette invention d'être rappelé à notre mémoire<sup>618</sup>.

La tromperie pourrait concerner les spectateurs ou les personnages sur scène. Mais nous sommes d'avis que Lope ne pensait pas à tromper le spectateur par des ambiguïtés. Le fragment que nous venons de citer est directement suivi de quatre vers qui excluent le « trompe-l'œil avec participation » du spectateur :

Toujours le parler en équivoques  
et cette incertitude ambiguë ont plu  
au spectateur ordinaire, parce qu'il pense  
que lui seul comprend ce que l'autre [l'acteur] dit<sup>619</sup>.

Si le public aime à être témoin de ces équivoques, c'est parce qu'il les comprend et que chacun croit être le seul à les comprendre. Cela veut dire qu'il ne se laisse pas tromper par le quiproquo, qu'il se sent intelligent. Dans *No hay ser padre siendo rey*, qui cadre tout à fait avec les conseils de Lope de Vega, cette ironie dramatique donne au spectateur le plaisir de voir l'ébahissement du prince lorsque le duc, dont on vient d'annoncer la mort, entre en scène :

*Entre Le Duc*  
DUC La duchesse veut vous parler.

---

*ser padre siendo rey*, jornada III (Rojas Zorrilla, Francisco de: *Comedias escogidas*, éd. Don Ramón de Mesonero Romanos, Madrid : Rivadeneyra, 1866, p. 402).

<sup>618</sup> Nous traduisons l'*Arte nuevo*, vv. 319-322 : « El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien, como [lo] usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez, / digno por la invención de esta memoria ».

<sup>619</sup> Nous traduisons l'*Arte nuevo*, vv. 323-326 : « Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice ».



RUGERO (Ap.) Qu'est-ce ? Que Dieu m'aide !  
DUC (Ap.) Qu'est-ce ? Ciel !  
Il est ici ?<sup>620</sup>

Le duc, qui sait que le prince vient de tuer son frère, est évidemment abasourdi lorsqu'il le voit aux côtés du roi. Le spectateur, quant à lui, se sent omniscient par rapport aux deux personnages qui ne connaissent chacun qu'une partie de la vérité.

Wolfgang Leiner propose une autre explication à cette modification introduite par Rotrou<sup>621</sup>. Selon lui, le meurtre a lieu avant le mariage parce que cet acte (défini par Leiner comme mariage clandestin, c'est-à-dire contracté en l'absence d'un représentant de l'église et sans publicité) serait une dérogation au décret du Concile de Trente. Rotrou, étant avocat, devait être conscient de l'enjeu que représentait une telle infraction et l'aurait par conséquent prévenue en faisant mourir l'infant avant que le mariage ne se fasse. Cette explication est intéressante mais pas forcément nécessaire. À notre avis, le fait que Rojas Zorrilla arrange ce meurtre à sa façon et que Rotrou modifie la donne, ne découle pas d'une différence d'attitude vis-à-vis des mariages secrets mais d'une différence sur le plan de la dramaturgie. En effet si le prince Ladislas avait tué l'homme qui était dans le lit de la duchesse, le spectateur français aurait su qu'il s'agissait de l'infant Alexandre. Et il n'y aurait par conséquent plus d'effet de surprise au moment où le duc vient annoncer la mort de celui-ci. Rojas par contre montre au spectateur la fatale erreur qui coûte la vie à Alejandro. En faisant partager au spectateur ce savoir, il lui fait sentir en pleine conscience l'ironie tragique de cette erreur. Rotrou, de son côté, mise sur un autre effet dramatique en induisant le spectateur en erreur et en le surprenant par la suite. La manière dont il trompe ses spectateurs est très subtile : la feinte passe par la parole.

En effet, la surprise de cette péripétie est préparée de longue main par Rotrou. Dans la matière que lui offrait *No hay ser padre*, Rotrou supprime les *criados* Coscorrón et Clavela. Avec ces deux personnages, l'auteur élimine de la pièce les scènes d'un ton familial et les bouffonneries qu'il ne pouvait pas reproduire dans une pièce du sérieux de *Venceslas* : une scène dans laquelle les deux *criados* parlent de façon plaisante du mariage secret de l'infant avec Casandra, et le comportement comique de Coscorrón qui

---

<sup>620</sup> Nous traduisons *No hay ser padre siendo rey*, jornada III:

« Sale EL DUQUE

DUQUE La Duquesa quiere hablarte.

RUGERO (Ap.) ¿Qué es esto?, ¡válgame Dios!

DUQUE (Ap.) ¿Qué es esto?, ¡válgame el cielo!

¿Aquí está? » (Rojas Zorrilla : *op.cit.*, p. 402).

<sup>621</sup> Cf. Leiner, Wolfgang : « *Venceslas* ou le triomphe de la royauté », in : *French Review* XLIII, 2 (1969), pp. 249-258.

veut sacrifier sa vie pour le prince son maître, mais qui renonce à cet acte de dévouement par poltronnerie. Conformément aux exigences du théâtre de son époque, ce devait être un des soucis de Rotrou d'exclure de sa pièce, qu'elle soit tragique ou tragi-comique, les éléments comiques que la *tragicomedia* espagnole, véritable mélange de tragique et de comique, pouvait contenir.

Cependant à notre avis, Rotrou poursuivait en même temps un deuxième objectif. En supprimant les deux *criados* et leur conversation au premier acte de la *comedia*, il soustrayait au spectateur français l'information qu'avait reçue le spectateur espagnol. Là où celui-ci est averti dès le milieu du premier acte que l'infant Alexandre et la duchesse Cassandre forment un couple, cette information nous parvient plus tard dans la tragi-comédie de Rotrou. Le dramaturge français nous met dans la perspective des autres *dramatis personæ*, qui ne savent rien de cette union secrète non plus<sup>622</sup>.

Ensuite, le spectateur est dirigé sur une fausse piste. Ladislas déclare à son confident Octave qu'il veut épouser Cassandre, mais Octave lui apprend que le duc Frédéric est son rival (scène I, 6). À ce moment de l'action dramatique, le spectateur dispose des mêmes informations que Ladislas, involontairement induit en erreur par Octave. Juste avant (scène I, 4), le roi avait demandé à Frédéric ce qu'il souhaitait en récompense de ses services rendus à l'état. Frédéric commence donc, dans un bel élan, à formuler son vœu quand il est interrompu brutalement par Ladislas :

LE DUC

[...]

Des flammes, et des fers, sont le prix, où j'aspire ;  
Si d'un cœur consommé, d'un amour violent,  
La bouche, ose exprimer...

LE PRINCE

Arrêtez, insolent ;  
Au vol de vos désirs, imposez des limites,  
Et proportionnez, vos vœux, à vos mérites ;  
Autrement, au mépris, et du trône, et du jour,  
Dans votre infâme sang, j'éteindrai votre amour ;  
Où mon respect s'oppose, apprenez, téméraire,  
A servir sans espoir, et souffrir, et vous taire ;  
Ou...

---

<sup>622</sup> Couderc remarque que ces deux personnages « tenían funciones de información del público nada desdeñables en *No hay ser padre* », des fonctions d'information à ne pas négliger, ce qui nous semble très juste. Puis, il affirme que le personnage de Théodore, avec son rôle de confidente, vient se substituer pour remplir ces fonctions. Ce point de vue nous semble moins convaincant parce que Théodore participe, à notre avis, du jeu de désorientation du spectateur. Couderc, Christophe: « Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII) : algunos ejemplos », in: *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 323-348 (p. 334).

LE DUC *sortant*.

Je me tais, Seigneur, et puisque mon espoir,  
Blesse votre respect, il blesse mon devoir.  
*Il s'en va avec l'infant*<sup>623</sup>. (*Venceslas* I, 4, vv. 352-362)

On est donc préparé à ce que le Duc aspire à un mariage. Puisqu'il n'a mentionné aucun nom, on est amené à avoir les mêmes soupçons que le prince. Et les méprises involontaires se poursuivent. Suite à une dispute avec Cassandre, le prince révèle ses soupçons à sa sœur Théodore. Celle-ci aime le duc Frédéric et se croyait aimée de lui. En apprenant l'engagement amoureux de Frédéric, elle se croit délaissée :

THÉODORE *seule*.

[...]  
Le Duc aime Cassandre ; et j'étais assez vaine,  
Pour réputer mes yeux les auteurs de sa peine. (*Venceslas* II, 4, vv. 687-688)

Ses soupçons sont encore confortés par Alexandre qui apprend à sa sœur que le duc cherchait du soutien auprès d'elle dans son amour pour Cassandre<sup>624</sup>. Une fois de plus, le spectateur dispose des mêmes informations erronées que les *dramatis personæ*. C'est seulement après l'entrevue entre Alexandre et Théodore qu'il est clair qu'Alexandre aime également Cassandre :

ALEXANDRE *seul*.

O sensible contrainte ! ô rigoureux ennui !  
D'être obligé d'aimer dessous le nom d'autrui. (*Venceslas* II, 6, vv. 757-758)

Puis, dans la première scène de l'acte suivant (III, 1), on voit le duc Frédéric se plaindre du refus de Théodore. Ainsi, le spectateur comprend que l'inclination de Frédéric et Théodore est mutuelle, mais sans que les deux personnages le sachent eux-mêmes. Pour la première fois, le spectateur dispose donc d'un savoir plus complet que les *dramatis personæ*. Mais Rotrou laisse toujours planer un doute sur les vrais rapports entre Alexandre et Cassandre. Dans la scène qui suit les lamentations du duc, Alexandre croit deviner que le duc aime Cassandre, et lui propose de la lui céder. Le duc refuse de façon décidée et conseille à Alexandre de ne pas tarder à épouser Cassandre pour la mettre à l'abri des avances du prince Ladislas. Alexandre reconnaît la justesse de ce conseil et

---

<sup>623</sup> Rotrou se sert ici très habilement du procédé de l'aveu interrompu, comme d'ailleurs à la scène I, 6 de *Bélisaire*.

<sup>624</sup> Nous supposons qu'Alexandre ne ment pas à ce moment et qu'il croit que le duc aime vraiment Cassandre. Dans une scène ultérieure, il fait savoir au duc qu'il le croit amoureux et qu'il est prêt à lui céder Cassandre. Ce pas est pour ainsi dire préparé par la scène entre Alexandre et Théodore.

annonce à Cassandre leur mariage pour le soir même. Mais Frédéric restera le prête-nom d'Alexandre, ce qui revient à dire que pour Ladislas, son confident Octave, Théodore et le roi Venceslas, Frédéric reste le prétendant de Cassandre.

À ce moment-là, le spectateur a un savoir assez complet de la situation et il sait que bien des personnages sont victimes d'une feinte imaginée par Alexandre pour cacher son amour pour Cassandre. C'est donc seulement au troisième acte que le spectateur apprend quelle est la cause de la méprise de Ladislas et de Théodore, à un moment où ce jeu avec la « réalité » a déjà largement déterminé la conduite de l'action. Nous nous proposons de montrer où Rotrou a puisé son inspiration pour ce jeu de confusion.

Au cours du paragraphe sur la contamination et la réécriture de soi chez Rotrou, nous avons déjà mentionné la réutilisation de l'intrigue de *La hermosa Alfreda* de Lope de Vega dans *Venceslas*. Dans cette *comedia*, le comte Godofre ourdit le stratagème de détourner à son profit la mission dont l'a chargé le roi Federico. Ayant vu un portrait d'Alfreda, la fille du duc de Clèves Vincislao, Federico décide de l'épouser. Par mesure de précaution, il envoie Godofre à la cour de Vincislao pour s'assurer qu'elle est aussi belle que sur le portrait. Mais l'envoyé de Federico tombe amoureux de la jeune fille et parvient à se l'approprier grâce à une feinte : il l'épouse secrètement, l'enferme dans une maison de campagne et fait croire à Federico qu'Alfreda est d'une laideur repoussante. Pour faire diversion, il cède à Federico Lisandra, qui était sa maîtresse. Pendant tout ce temps, le spectateur est conscient de la trahison de Godofre et du mariage secret<sup>625</sup>. Or le stratagème imaginé par Alexandre dans *Venceslas* ressemble beaucoup à celui de Godofre. En apparence, il procède à un échange de rôles avec Frédéric qui, par ce jeu de prête-nom, est privé de Théodore. Alexandre a également l'idée de lui céder sa maîtresse, Cassandre. Mais contrairement à la *comedia* de Lope, la pièce de Rotrou nous apprend l'existence de cette feinte bien après qu'elle a été mise en œuvre. Au moment où il est question de l'échange de rôles entre Alexandre et Frédéric, le jeu de prête-nom a déjà provoqué une série de malentendus dont les victimes sont Ladislas, Théodore, Frédéric et Alexandre même, puisqu'il croit Frédéric amoureux de Cassandre. Et, chose importante,

---

<sup>625</sup> Toute cette intrigue rappelle d'ailleurs *L'école des Femmes* (1662) de Molière. Arnolphe tient enfermée dans une maison à la campagne une jeune fille du nom d'Agnès et croit avoir l'exclusivité sur elle. Il est perplexe quand il découvre qu'un jeune homme, Horace, qui est le fils de son meilleur ami, s'est introduit dans la maison et que la jeune fille, dans sa naïveté, s'est laissée séduire sans savoir ce qui lui arrivait. La défaite d'Arnolphe n'est pas sans analogie avec celle de Godofre : dans la *comedia* de Lope, la jeune fille a vu un portrait de Federico et est tombée amoureuse de lui. Ainsi, le rival de Godofre s'est introduit dans sa maison à l'insu de ce dernier, comme dans *L'École des Femmes*.

Pourtant, *La hermosa Alfreda* n'est pas une source de *L'École des femmes* qui s'inspire plutôt d'une nouvelle espagnole, ou de sa traduction française par Scarron, ou celle de d'Ouille (cf. Bourqui, Claude : *Les sources de Molière*, pp. 107-110). La proximité de telles intrigues avec celle de *La hermosa Alfreda* est symptomatique du caractère romanesque de grand nombre de *comedias* du siècle d'or.

le spectateur lui-même est trompé pendant deux actes. La différence est grande avec *No hay ser padre siendo rey* et *La hermosa Alfreda*, où le public connaît les intentions des *dramatis personæ* et observe, avec la supériorité que lui donne son savoir, les actions et les méprises sur scène. Encore une fois, l'ironie dramatique est transformée en « trompe-l'œil » par Rotrou.

Récapitulons. Autant dans *Don Bernard de Cabrère* que dans *Venceslas*, Rotrou poursuit une tactique de l'information incomplète. Les deux pièces se démarquent nettement d'adaptations antérieures qui, certes, exploitent le procédé de la feinte, mais qui ne trompent pas le spectateur. Dans *Les occasions perdues*, il y a pléthore de feintes et de méprises. On y voit la reine « échanger son identité » avec sa confidente pour arranger un rendez-vous avec le chevalier espagnol, une lettre qui arrive par méprise chez le roi, mais aucune de ces feintes n'est employée pour tromper le spectateur. Celui-ci est au courant de tout et la seule surprise est le dénouement dans lequel Clorimand perd deux occasions.

Les dramaturges espagnols du siècle d'or utilisaient en abondance la feinte et le quiproquo dans leurs pièces. L'ironie dramatique, qui implique une perspective supérieure du spectateur par rapport aux *dramatis personæ*, se prête à la mise en scène attrayante de telles situations. Rotrou a adopté les *comedias* avec leur perspective ironique du spectateur, en multipliant parfois les situations qui exploitent les effets de feinte. C'est cette pratique, typique de la plus grande partie de la carrière de Rotrou, qui contribue à la « théâtralité » de sa dramaturgie. Puis, un changement se produit. Avec la tragi-comédie de *Célie*, adaptation d'une pièce italienne, Rotrou semble découvrir « le trompe-l'œil avec participation » du spectateur. *Célie* date de 1645, *Don Bernard* de l'année suivante (1646) et *Venceslas* de 1647. Cela suggère que Rotrou suivait une sorte de programme, qu'il avait compris l'efficacité d'un procédé dont il pouvait se servir dans son théâtre.

L'évolution que nous venons de retracer soulève une question. On est naturellement amené à se demander à quelle source Rotrou a puisé son inspiration pour l'utilisation d'un procédé aussi novateur. Pour répondre à cette question, nous voulons tenir compte du contexte littéraire de l'époque de Rotrou, tant pratique que théorique. Dans le domaine de la pratique, nous examinerons la dramaturgie du concurrent le plus important de Rotrou, à savoir Pierre Corneille. C'est pour son rôle novateur dans la dramaturgie du dix-septième siècle que cet auteur nous intéresse. Mais avant de nous pencher sur sa pratique, nous voulons rechercher dans quelle mesure les théoriciens de l'époque percevaient le problème de la perspective du spectateur. Si les concepts d'ironie dramatique, de théâtralité et d'autres termes que nous utilisons sont de date plus récente,

les traités de poétique dans la tradition aristotélicienne comportent bien des notions dignes d'intérêt pour notre analyse, comme la péripétie et la reconnaissance. L'exemple de *Venceslas* montre que la perspective du spectateur est d'une importance cruciale pour l'effet de ces éléments de la dramaturgie. Voilà pourquoi nous chercherons à déterminer tout d'abord si les traités de poétique peuvent nous éclairer sur le rôle qu'on attribuait à la perspective du spectateur à ces moments décisifs d'une pièce de théâtre.

### III. La péripétie et la reconnaissance dans les traités de poétique

Nous commencerons notre aperçu de la théorie concernant la péripétie et la reconnaissance par la *Poétique* d'Aristote. Au XVII<sup>e</sup> siècle en France, elle est le point de départ de la réflexion sur le fonctionnement de la tragédie et, par extension, du théâtre en général<sup>626</sup>.

#### 1. La *Poétique* d'Aristote

Selon Aristote, la péripétie et la reconnaissance sont les éléments de la fable susceptibles d'émouvoir l'âme du spectateur<sup>627</sup>. Au chapitre 11 de la *Poétique*, Aristote explique qu'il entend par « péripétie » un « renversement qui inverse l'effet des actions »<sup>628</sup>, alors que la reconnaissance est un « renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance »<sup>629</sup>. Ce passage de l'ignorance à la connaissance joue sur l'identité d'un personnage et concerne ses relations d'alliance ou d'inimitié avec d'autres. La reconnaissance dessille les yeux du personnage qui comprend que celui qu'il croyait son ami est, en fait, son ennemi ou rival, ou inversement. Aristote précise qu'elle est une « reconnaissance entre personnages »<sup>630</sup>, et nous comprenons par là qu'elle concerne des êtres humains et non pas des objets. Autrement dit, la remarque n'a pas trait à la question de savoir si le spectateur est concerné par la reconnaissance. Aristote ne fait pas la

---

<sup>626</sup> René Bray remarque déjà que le dix-septième siècle français n'a connu la *Poétique* d'Aristote « que déformée par tout le travail des commentateurs italiens », d'où il conclut que c'est une illusion que de croire que la « *Poétique* est la véritable source de la doctrine classique ». (Bray, René : *Formation de la doctrine classique en France*, p. 49, « Le culte d'Aristote ») Lorsque les théoriciens français, tels Chapelain, La Mesnardière et d'Aubignac, se réclament dans leurs écrits de la *Poétique* du philosophe grec, il faut comprendre qu'ils renvoient non seulement au texte mais aussi, sinon surtout, aux commentaires qui l'entouraient.

<sup>627</sup> « Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système. En effet la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, [...] [A]joutons que ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre [péripéties] et les reconnaissances », Aristote : *La Poétique* VI, trad. Dupont-Roc/Lallot, p. 55/57.

<sup>628</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>629</sup> Ibidem.

<sup>630</sup> Ibidem.

distinction entre reconnaissance réelle et contrefaite. Il affirme que la meilleure reconnaissance est celle qui s'accompagne d'une péripétie, car c'est alors qu'elle produira chez le spectateur les émotions tragiques<sup>631</sup>. Selon l'auteur grec, la reconnaissance peut donc se produire indépendamment de la péripétie, mais ce n'est que la combinaison des deux qui produit des émotions tragiques. Puis, au chapitre 16, il passe à une catégorisation des reconnaissances et affirme que « la meilleure [reconnaissance] est celle qui résulte des faits eux-mêmes : le choc de la surprise se produit selon les lois du vraisemblable »<sup>632</sup>. Il oppose cette sorte de reconnaissance à celles où l'auteur a recours à des signes extérieurs ou à la mémoire. Aristote parle du « choc de la surprise ». Est-ce à dire qu'il veut que le spectateur soit surpris ? Nous estimons que l'aspect de surprise concerne exclusivement les *dramatis personæ*, comme le suggère l'exemple d'*Œdipe* dont Aristote se sert pour illustrer ce qu'il vient de dire. Nous pouvons donc conclure que la question de la perspective du spectateur n'est pas abordée dans la *Poétique*.

## 2. La Constitution de la tragédie d'Heinsius

La *Constitution de la tragédie* (*De constitutione tragædiæ*, publiée pour la première fois en 1611, puis une deuxième fois en 1643) de Daniel Heinsius était d'une grande importance en tant que source des théoriciens français. Ainsi, Edith G. Kern remarque que l'œuvre de Heinsius est la seule autorité, à part la *Poétique* d'Aristote, dont se réclament *Les sentiments de l'Académie française*, qui devaient mettre fin à la *Querelle du Cid*<sup>633</sup>. Pour La Mesnardière également, Heinsius est une source importante, ce dont témoigne une lettre dans laquelle Chapelain écrit, à propos de la *Poétique* de La Mesnardière : « Le livre traite de l'art poétique selon la doctrine d'Aristote, qu'il a recueilli de ce qu'il en a lu dans Scaliger le père et dans Heinsius »<sup>634</sup>. Pour exprimer ce jugement, il fallait d'ailleurs que Chapelain connaisse lui-même assez bien le livre de Heinsius. Voilà pourquoi il nous semble approprié de prendre en compte ce que celui-ci écrit à propos de l'effet de la péripétie et de la reconnaissance.

---

<sup>631</sup> « La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe*. [...] en effet, un tel ensemble comportera pitié ou frayeur [...] puisque c'est à l'occasion de tels événements que surviendra le bonheur comme le malheur ». Ibidem.

<sup>632</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>633</sup> « It is extremely interesting to find that in a document of such official importance [les *Sentiments de l'Académie*] Heinsius is, besides Aristotle, the only authority referred to [...] ». Kern, Edith G. : *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, pp. 81-82.

<sup>634</sup> Chapelain : *Opuscules critiques*, p. 414.

Heinsius reprend la distinction aristotélicienne d'actions « simples » et « complexes ». Cette distinction se trouve au chapitre 10 de la *Poétique*. Le critère de distinction, c'est l'absence, respectivement la présence, d'une péripétie ou d'une reconnaissance :

J'appelle « simple » une action une et continue dans son déroulement, comme nous l'avons définie – où le renversement se produit sans coup de théâtre [péripétie] ni reconnaissance –, et « complexe », celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux<sup>635</sup> ;

Dans le chapitre VI de son traité, Heinsius parle des deux sortes de fables, simples et implexes, et de leurs caractéristiques. Voici ce qu'il dit des pièces à fable simple :

[...] dans ces pièces, on ne saurait rien attendre qui n'arrive en effet. ... Dans aucune des deux pièces, on ne voit intervenir rien qui soit nouveau, ni de nature à provoquer la surprise. De même, ni dans l'une ni dans l'autre on ne voit apparaître un renversement de situation soudain et imprévu – ce que l'éminent Aristote [a appelé] une Péripétie<sup>636</sup>.

Heinsius se réclame donc directement d'Aristote en caractérisant la péripétie comme étant un renversement imprévu de la situation dramatique. Par la suite, il remarque que les fables implexes sont plus propres à susciter l'émotion des spectateurs et que, pour cette raison, elles sont plus appréciées. Dans le fragment suivant, nous retrouvons la formulation « contre toute attente », qui nous intéresse particulièrement (et qui était déjà présente dans la *Poétique* d'Aristote) :

La Fable Complexe, ou non-Simple, est celle qui parvient à son terme à l'aide soit du renversement d'une situation qui se trouve changée en son contraire, soit d'une Reconnaissance, soit des deux. La Fable Complexe a donc deux parties : le renversement, tel que je viens de le définir, et la Reconnaissance. Aristote appelle le renversement « Péripétie » : par ce terme, on désigne en général le passage funeste et Tragique d'une situation à la situation contraire – c'est en ce sens, à mon avis, que Nicandre a intitulé son œuvre *Péripéties* ; cependant, on appelait manifestement ainsi tout événement qui, dans une Tragédie, transformait contre toute attente une situation heureuse en mauvaise, ou une mauvaise en favorable. En tout cas, ce qu'Aristote – la meilleure autorité en matière de vocabulaire – appelle ainsi dans son *Histoire des Animaux*, c'est certainement « ce qui arrive contre toute attente »<sup>637</sup>.

---

<sup>635</sup> Aristote : op.cit., p. 69.

<sup>636</sup> Heinsius : *De tragœdiæ constitutione*, éd. Duprat, p. 167, texte originel d'Heinsius : « Ibi enim nihil expectatur, quod non fiat. [...] In neutro autem novi quicquam aut cum admiratione junctum exhibetur. Quemadmodum in neutro, subito et præter expectationem ulla in contrarium mutatio apparet ; quam, Peripetiam maximus virorum Aristoteles vocavit ». Ibidem, p. 166.

<sup>637</sup> Ibidem, p. 169. Voici le texte originel d'Heinsius : « Implexa seu non simplex est Fabula, quæ cum aliqua mutatione, quæ fit in contrarium, aut Agnitione, aut utraque pariter, ad finem procedit. Hujus ergo partes duæ. Talis, nempe, qualem diximus, mutatio, Agnitioque. Priorem Aristoteles Peripetiam dixit ; qua voce cum ut plurimum funesti Tragique in contrarium euentus designentur, (quo sensu et Nicandrum,



La péripétie est donc associée à l'effet de surprise. Mais quand Heinsius dit qu'on appelait péripétie un événement qui transformait la situation *præter expectationem* (contre toute attente), il ne précise pas si la reconnaissance est également inattendue à l'endroit du public. En d'autres termes : Heinsius distingue-t-il la reconnaissance réelle de la reconnaissance « contrefaite » ? Pour mieux comprendre, nous suivons son texte et les exemples qu'il donne de la péripétie.

Il affirme que la péripétie a été « brillamment illustré[e] »<sup>638</sup> dans l'*Œdipe* de Sénèque, et c'est cet exemple qui nous fait penser qu'Heinsius ne songeait pas à la surprise du public. Certes, Œdipe y est surpris par la nouvelle qu'il avait tué son père Laïus et épousé, ultérieurement, sa mère. Mais le spectateur, connaissant le mythe d'Œdipe, devait bien être conscient de l'ignorance dans laquelle se trouve le héros tout au long de la pièce<sup>639</sup>. La découverte qu'il est celui qui a tué Laïus et qu'il est le fils de son épouse n'est donc plus une surprise pour le public romain.

Ensuite, Heinsius cite en exemple l'*Iphigénie en Tauride* et l'histoire de Joseph. Anne Duprat signale que dans l'histoire de Joseph, les douze fils de Jacob « ne savent pas que leur frère Joseph, qu'autrefois ils avaient vendu par jalousie, administre pour Pharaon le royaume d'Égypte »<sup>640</sup>. Or Joseph se fait reconnaître de ses frères au moment où ils lui proposent de devenir ses esclaves pour sauver Benjamin. Comme Joseph éprouve de la compassion pour ses frères et qu'il se fait reconnaître par eux, leur sort tourne du malheur au bonheur. Une péripétie, certes, et la reconnaissance de Joseph surprend ses frères qui l'avaient jadis vendu en Égypte, mais le lecteur de la *Genèse* n'est pas surpris par la révélation de l'identité de Joseph. Déjà avant le passage de la *Genèse* (44.1 – 45.8) qui rapporte l'action à laquelle renvoie Heinsius, on sait que Joseph a reconnu ses frères, et son attendrissement en les voyant est évident (il se cache pour donner libre cours à ses émotions). À propos de la reconnaissance dans l'histoire des douze fils de Jacob, Heinsius dit qu'elle « suscite une compassion assez violente pour [lui] arracher souvent

---

opus suum, quod Peripetias dixit, inscripsisse existimamus) tamen omnia quæ præter expectationem, vel e prosperis adversa, vel secunda ex aduersis euenirent, ita in Tragœdia fuisse dicta patet ; autor certe optimus loquendi Aristoteles, quod præter expectationem euenit, in libris De historia animalium, hac voce nuncupauit ». Ibidem, p. 168.

<sup>638</sup> Ibidem, p. 169 : « Ce renversement qui intervient dans l'accomplissement des actes, c'est-à-dire dans l'action, a été défini par le Maître, et brillamment illustré par Sénèque, qui a intégralement repris dans son *Œdipe* le passage correspondant de l'*Œdipe Roi* de Sophocle. » Texte originel d'Heinsius : « Hæc, eorum quæ aguntur, siue actionis in contrarium mutatio, a maximo magistro definitur. Illustre exemplum apud Senecam in *Œdipo*, qui hunc locum integrum e Sophoclis Tyranno transtulit ad suum ». Ibidem, p. 168.

<sup>639</sup> Sur ce point, nous sommes d'accord avec Eco, qui affirme que « le lecteur (qui connaît déjà le mythe) sait ce qu'Œdipe ne sait pas encore ». Eco : *De superman au surhomme*, p. 31.

<sup>640</sup> Heinsius : op. cit., p. 171, note 105 en bas de page.

des larmes »<sup>641</sup>. Donc, le lecteur ou le spectateur d'une pièce de théâtre est attendri par la découverte de quelque chose qu'il savait déjà, alors que les *dramatis personæ* en sont surprises<sup>642</sup>.

En même temps, Heinsius affirme qu' « *Œdipus præter omnem expectationem subito fit miser : hæc Peripetia est* »<sup>643</sup>, que la péripétie se fait contre toute attente. La suite de la réflexion de Heinsius nous confirme dans l'idée qu'il entendait par péripétie un « événement inattendu pour le public ». Au chapitre VII (sur les différentes formes de reconnaissance), il parle à nouveau de la reconnaissance dans *Œdipe Roi* :

[...] Œdipe, lui, ne comprend pas qu'il est coupable du meurtre de son père, ni des relations incestueuses qu'il entretient avec sa mère ; c'est à ce moment-là qu'intervient le vieillard qui vient l'appeler à régner sur Corinthe. Or, tandis que celui-ci, sans se douter de rien, ne fait que lui raconter dans un simple récit comment il fut apporté autrefois au roi Polybe, et élevé par celui-ci, c'est de cela même, contre toute attente, que vient la Reconnaissance, et avec un renversement de situation imprévu autant que remarquable<sup>644</sup>.

Il semble y avoir paradoxe : d'une part, la reconnaissance n'apporte pas de nouvelle au spectateur, mais d'autre part, il est surpris. Notre interprétation est la suivante. La péripétie est une surprise pour le spectateur autant que pour le personnage, alors que la reconnaissance est une surprise pour les personnages sur scène mais pas pour le spectateur qui, lui, est au courant des identités et motivations cachées. Si Aristote et Heinsius parlent de péripéties qui surprennent, cela ne veut pas dire que la reconnaissance en elle-même surprenne aussi. Car c'est le fait que la vérité soit finalement découverte, et la façon dont elle est révélée, qui surprend.

Si l'on veut accepter la thèse qu'Heinsius comprenait ainsi la péripétie et la reconnaissance, on peut en tirer la conclusion suivante : même en mettant le spectateur au courant de toutes les données de la fable, on peut le surprendre par une péripétie inattendue. Ce n'est pas le résultat de la reconnaissance qui surprend (il cause la

---

<sup>641</sup> Ibidem, pp. 172/173.

<sup>642</sup> Plus loin, Heinsius mentionne la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope dans l'*Odyssée* d'Homère. Mais là encore, la reconnaissance n'en est une que pour Pénélope, puisque le lecteur sait qu'Ulysse rentre à la maison pour retrouver sa femme.

<sup>643</sup> Traduction d'Anne Duprat : « Œdipe, contre toute attente, tombe soudain dans le malheur : voilà la Péripétie ». Ibidem, pp. 170/171. L'édition de Duprat donne fautivement « sit miser » au lieu de « fit miser ».

<sup>644</sup> Ibidem, p. 181. Le texte originel d'Heinsius donne : « [...] contra vero nec paternæ cædis, nec concubitus materni reus sibi videator Œdipus ; ibi senex, qui Corinthium ad regnum eum vocat, introducitur. Qui dum simplici narratione, nihil minus quam id quod futurum erat cogitans, quomodo ad Polybum allatus, et ab eo educatus fuerit, persequitur, præter omnem expectationem, ex hoc ipso nascitur Agnitio, idque cum mutatione in contrarium, non inexpectata minus quam insigni ». Ibidem, p. 180.

compassion ou, au contraire, la joie), mais le fait même que la reconnaissance (la péripétie) ait lieu et le moyen par lequel le poète introduit ce renversement.

Qu'une autre remarque à propos de la reconnaissance nous soit permise. Contrairement à Aristote, qui admettait que la reconnaissance pouvait se produire indépendamment d'une péripétie, Heinsius est d'avis que seule la péripétie peut se produire indépendamment de la reconnaissance. La reconnaissance, elle, « ne saurait se produire sans entraîner la Péripétie »<sup>645</sup>. Dans cette optique, chaque reconnaissance s'accompagne donc d'une péripétie et entraîne l'effet tragique de pitié ou de frayeur, alors que la péripétie seule, comme nous l'avons vu, produit surtout la surprise.

### 3. La Poétique de La Mesnardière

Alors que chez Chapelain, on ne trouve pas de remarques explicites à propos de la péripétie, La Mesnardière consacre quelques pages aux « Espèces de Fables » et un long chapitre aux « Parties de la Fable composée » dans sa *Poétique* (1639), qui suit d'ailleurs en grandes lignes le développement de la *Poétique* d'Aristote. Il écrit à propos de la fable implexe:

Elle est appellée ainsi, pource que ses Infortunes sont conduites de telle sorte, que par certains Accidens qui composent sa beauté, & dont on ne se doute point, on voit tout d'un coup le Héros estre accablé de misères, & tomber, s'il faut ainsi dire, du faiste dans les abysmes.

C'est ce noble & divin Sujet qui convient à la Tragédie; c'est en lui que sa beauté paroist avantageusement. Et certes, si l'on considère que l'esprit du spectateur agréablement travaillé par l'impatient désir de voir à quoy aboutira la faute qu'il a veu commettre, est comme frappé par la foudre d'un Accident impréveu, qui vient déterminer ses doutes en punissant le coupable lors qu'il s'y attendait le moins, on iugera dès l'heure mesme que le mouvement de l'Ame excité par cette surprise, est l'un des plus beaux effets que produise le Théâtre<sup>646</sup>.

Voilà que la surprise du spectateur procédant de la péripétie est explicitement mentionnée dans l'argumentation à propos de la fable implexe. La Mesnardière en rajoute encore dans sa définition de la péripétie :

Par le mot de Péripétie, le Philosophe a voulu dire *Un Evénement impréveu, qui dément les apparences, & par une Révolution qui n'étoit point attenduë, vient changer la face des choses*<sup>647</sup>.

---

<sup>645</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>646</sup> La Mesnardière, Jules de: *La Poétique*, Paris: Antoine de Sommaville, 1639, p. 54.

<sup>647</sup> Ibidem, p. 55.

Et, après une remarque terminologique, il poursuit :

Ce soudain Renversement est la plus grande beauté du Suiet de la Tragédie. C'est lui qui touche l'esprit avec le plus de véhémence, & qui le met en un état où étonné par les disgrâces qui arrivent à l'improviste, il admire & craint tout ensemble cette souveraine Justice qui punit rigoureusement les Personnes vicieuses, & ruinant des entreprises qui leur semblaient infaillibles, leur arrache l'Ame du corps, ou la Couronne de la teste, lors qu'elles se préparoient à opprimer les innocens<sup>648</sup>.

La Mesnardière établit un lien entre la péripétie et la justice poétique : c'est au moment de la péripétie que celle-ci punit les méchants, et le spectateur en est aussi frappé que le méchant puni. Il faut ici tenir compte de la connotation du verbe « étonner », qui avait au XVII<sup>e</sup> siècle une connotation plus forte que « surprendre ». « Être étonné » voulait dire rester abasourdi, comme frappé par un coup de tonnerre. C'est donc au moment de la catastrophe que la péripétie intervient dans l'action tragique. Cette quasi-identification de la péripétie avec le dénouement malheureux entraîne trois conséquences importantes dans l'interprétation de La Mesnardière. Premièrement, la péripétie se situe à la fin de la pièce de théâtre et elle est, en quelque sorte, l'aboutissement de toute l'action. Deuxièmement, il s'ensuit que la péripétie est un passage du bonheur au malheur. Comme troisième conséquence, il découle de cette identification que la péripétie est un événement unique dans la pièce.

La Mesnardière insiste sur l'effet de la péripétie. Le spectateur est « étonné par les disgrâces qui arrivent à l'improviste » et « il admire & craint [...] »<sup>649</sup>. La péripétie sert donc à éveiller les émotions tragiques de *crainte* et de *pitié*. C'est ici que La Mesnardière s'éloigne d'Heinsius et d'Aristote : chez ces deux prédécesseurs, la reconnaissance, jointe à la péripétie, était à l'origine de l'émotion tragique. D'après La Mesnardière, la péripétie suffit à elle seule pour émouvoir le spectateur, lui inspirer de la peur par les disgrâces qui arrivent aux méchants. Il propose donc une interprétation de la péripétie qui vise un amendement moral du spectateur. Le rôle de la surprise est de « toucher l'esprit », mais La Mesnardière ne s'explique pas sur la façon dont l'auteur peut provoquer cette surprise, ni sur la perspective du spectateur au moment de la péripétie. Il n'en reste pas moins qu'il considère la surprise de la péripétie comme l'un des plus beaux effets du théâtre.

---

<sup>648</sup> Ibidem.

<sup>649</sup> Ibidem.

#### 4. **La Pratique du théâtre de l'Abbé d'Aubignac, ou le sens de la péripétie dans la tragi-comédie**

Contrairement à *La Mesnardière*, l'Abbé d'Aubignac, dans la *Pratique du théâtre* (1657) est sensible à la perspective du spectateur. Il tient compte, entre autres, de l'influence de l'attente générique des spectateurs. Dans un passage où il dénonce le terme de « tragi-comédie », il spécifie :

Mais j'ajoute que ce nom seul [de tragi-comédie] peut détruire toutes les beautés d'un Poème, qui consistent en la Péripétie ; car il est toujours d'autant plus agréable que de plusieurs apparences funestes, le retour et l'issue en est heureuse et contre l'attente des Spectateurs : mais dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la Catastrophe ; si bien que tous les Incidents, qui troublent l'espérance et les desseins des principaux Personnages, ne touchent point le Spectateur, prévenu de la connaissance qu'il a du succès contraire à leur crainte et à leur douleur ; et quelques plaintes pathétiques qu'ils fassent, nous n'entrons pas bien avant dans leur sentiment, parce que nous prenons cela trop certainement pour une feinte, au lieu que si nous en ignorions l'événement, nous apprehenderions pour eux, toutes leurs passions s'imprimeroient vivement en notre cœur, et nous goûterions avec plus de satisfaction le retour favorable de leur fortune<sup>650</sup>.

L'auteur de *La Pratique du Théâtre* est donc d'avis que l'information que comporte la dénomination de « tragi-comédie » compromet l'agréable surprise de la péripétie. Puisque le spectateur n'a plus à craindre une fin funeste, il n'y a plus de vrai soulagement. En affirmant qu'il est agréable que le retour, c'est-à-dire la péripétie, « [soit] heureuse et contre l'attente des Spectateurs », d'Aubignac juge que la meilleure péripétie est celle qui surprend le spectateur<sup>651</sup>. Et pour surprendre, il faut cacher le plus longtemps possible le dénouement. Pour cette même raison, d'Aubignac condamne les prologues qui révèlent avant le début de la pièce son dénouement comme chez les tragiques grecs dont il déclare :

[ils] ne se contentaient pas d'instruire les Spectateurs de l'histoire précédente, nécessaire à l'intelligence de la Pièce ; mais ils en faisaient encore savoir le Dénoüement et toute la Catastrophe ; de sorte qu'ils en prévenaient tous les événements : ce qui était un défaut très notable du tout contraire à cette attente ou suspension qui doit toujours regner au theatre, et détruisant tous les agrémens d'une pièce, qui consiste presque toujours en la surprise et en la nouveauté<sup>652</sup>.

---

<sup>650</sup> D'Aubignac : op. cit. II, 10, p. 219.

<sup>651</sup> On pourrait objecter à d'Aubignac que certains spectateurs regardent plusieurs fois une même pièce, et que la connaissance qu'ils ont du sujet ne diminue pas leur plaisir. Mais à l'encontre de cette critique, on avance facilement le fait que l'intérêt de revoir une pièce n'est pas le même que celui de la voir pour la première fois.

<sup>652</sup> D'Aubignac: op. cit. III, 1, p. 249.

Il y a trois mots-clés dans ce court fragment : « suspension », « surprise » et « nouveauté ». En révélant dans le prologue le dénouement d'une pièce, on détruit les agréments de la surprise. En recommandant de cacher le dénouement, d'Aubignac se prononce contre la perspective ironique du spectateur, celle qui caractérisait la tragédie classique grecque. Ce n'est pas uniquement la distance qui sépare l'antiquité du XVII<sup>e</sup> siècle qui est à l'origine de ce décalage, mais aussi la particularité du genre tragi-comique. Dans une pièce avec « happy end », la péripétie a par définition une autre fonction que dans une tragédie qui finit mal<sup>653</sup>. On retrouve cette opposition entre tragédie et tragi-comédie chez Georges de Scudéry qui affirme que les deux genres se distinguent par le fait que le premier ne connaît pas de surprise alors que le deuxième veut, justement, surprendre<sup>654</sup>. Mais d'Aubignac va plus loin dans sa réflexion au sujet de la perspective du spectateur. La critique moderne distingue la reconnaissance contrefaite de la reconnaissance réelle, ou le trompe-l'œil avec distanciation du trompe-l'œil avec participation<sup>655</sup>. Or, cette distinction avait déjà été clairement faite par d'Aubignac. Dans la *Pratique du théâtre*, il consacre quelques réflexions à l'effet d'émotions feintes :

Ce n'est pas qu'il n'arrive assez souvent que l'acteur croit véritable un sujet qu'il a de se plaindre et de se desesperer, que le spectateur neantmoins doit sçavoir estre faux : par exemple, si dans l'histoire il faut feindre en la personne de cet acteur une passion, dont la cause soit fausse, pour la faire croire neantmoins à un autre comme véritable, afin d'en tirer quelque secret, il est bon que les spectateurs sçachent que celui qui feint la passion, n'en a point de sujet : parce qu'alors ils ont le plaisir de voir la feinte bien ajustée, et le déguisement de telle passion bien fait : mais il ne faut pas que celui qui est trompé, fasse de grands discours pathétiques : car il n'émouveroit point les spectateurs, il suffit qu'en peu de paroles il fasse connoistre l'impression que cette feinte a faite en son esprit, et quels événements on en peut attendre. En un mot en toutes ces rencontres il faut toujours examiner, si les spectateurs auront plus de plaisir de voir une fourbe bien tissuë, que

---

<sup>653</sup> Ceci dit, la tragédie peut avoir un dénouement heureux aussi – *Horace* (1640) et *Cinna* (1642) de Pierre Corneille, ainsi que *Venceslas* (1647) de Rotrou le prouvent. Dans ce genre de tragédie à fin heureuse, la péripétie peut avoir la même fonction que dans une tragi-comédie.

<sup>654</sup> « [L]'Argument [de la tragédie] devant estre tiré de l'Histoire ou des fables connues (selon les preceptes qu'on nous a laissez) on n'a pas dessein de surprendre le Spectateur, puis qu'il sçait desja ce qu'on doit représenter. Mais il n'en va pas ainsi de la Tragi-comédie, [...] il faut que le premier Acte, dans cette espece de Poème, embrouille une intrigue, qui tiennet toujours l'esprit en suspends, et qui ne se desmesle qu'à la fin de tout l'Ouvrage ». Scudéry, Georges de : « Observations sur le Cid », in: Armand Gasté : *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Hildesheim / New York : Georg Olms, pp. 73-74.

Cet embrouillement de l'intrigue dont parle Scudéry fait bien penser à la *comedia* espagnole, dont la tragi-comédie française semble être assez proche sur ce point. Lorsque Scudéry parle de « préceptes » selon lesquels l'argument doit être « tiré de l'Histoire ou des fables connues », il interprète comme une règle la constatation d'Aristote selon laquelle « on compose les plus belles tragédies sur un petit nombre de maisons, par exemple celles d'Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et tous les autres héros qui ont subi ou causé de terribles événements ». Aristote : op. cit., p. 79.

<sup>655</sup> Ces deux alternatives terminologiques nous viennent, dans cet ordre, d'Umberto Eco (cf. Eco : op.cit., pp. 30-31) et d'Antoine Soare (cf. Soare : op. cit., pp. 143-144).

d'entrer dans les sentimens de celuy qui s'en pourra plaindre ; car s'ils ont plus de plaisir en la feinte, il faut qu'ils la connoissent ; mais s'il faut qu'ils prennent part aux interests de celuy qui se plaint, ils doivent l'ignorer, et croire comme luy, qu'il a raison de se plaindre<sup>656</sup>.

D'Aubignac voit donc clairement qu'une feinte sur scène peut avoir deux effets tout à fait différents, selon l'information dont dispose le spectateur. Dans le cas où le spectateur est dans le secret, il a le plaisir de voir une feinte bien arrangée. Mais lorsqu'on veut que le spectateur rentre dans les sentiments du personnage trompé, il faut que la feinte lui soit inconnue. Nous voyons que la critique du dix-septième siècle était fort consciente du fonctionnement de ces procédés narratifs.

## 5. Les *Trois discours* de Corneille

Le fait d'intégrer dans notre étude les *Trois discours* (1660) de Corneille risque de paraître anachronique, vu leur date de publication. Mais tout comme la *Pratique du théâtre*, les *Discours* de Corneille sont profondément ancrés dans les débats des années 1630 et 40. En fait, le projet d'un traité de poétique est annoncé dès la publication de la *Veuve* et celle de la *Suivante*<sup>657</sup>. Selon Louis Forestier, la *Pratique* de d'Aubignac a joué un rôle de « catalyseur » dans la création des *Trois discours*. Bien des passages des traités de Corneille sont des réponses à d'Aubignac et aux *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (rédigés par Chapelain)<sup>658</sup>. Corneille reprend, pour ainsi dire, les discussions soulevées à l'époque de la Querelle du *Cid* et à celle des « critiques adressées à *Horace* »<sup>659</sup>.

Tout en étant un traité théorique, l'argumentation des *Trois discours* est fondée sur l'expérience pratique du dramaturge Corneille. C'est ce qui apparaît clairement à plusieurs reprises – ainsi, quand il déclare que comme les commentateurs d'Aristote « avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir »<sup>660</sup>. Corneille se sert amplement de sa propre création dramatique pour étayer son propos dans les *Discours* ; signe qu'il s'exprime en praticien, mais aussi qu'il se fonde

---

<sup>656</sup> D'Aubignac : *La Pratique* IV, 7, éd.citée, p. 461.

<sup>657</sup> Corneille annonce en 1634 : « Quelque jour je m'expliquerai davantage sur ces matières ; mais il faut attendre l'occasion d'un plus grand volume » (*Au Lecteur de La vefve ou Le traistre trahy*, Paris : F. Targa, 1634). Puis, en 1637, il écrit : « J'espère un jour traiter ces matières plus à fond, et montrer de quelle espèce est la vraisemblance qu'ont suivi ces grands maîtres des autres siècles [...] » (Épître *A Monsieur \*\*\**, en tête de *La suivante*). C'est ce qui fait dire à Louis Forestier : « C'est clairement esquisser, en quelques lignes, un projet que les *Examens* et les *Discours* de 1640, mettront à exécution ». Corneille : *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. citée, p. 6.

<sup>658</sup> Cf. *ibidem*, pp. 9-10.

<sup>659</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>660</sup> *Ibidem*, p. 38.

sur une production bien antérieure à 1660. (N'oublions pas qu'après la publication de *Pertharite* (publiée en 1652), Corneille s'abstient de toute production dramatique jusqu'à la création d'*Œdipe* en 1659). Voilà qui peut justifier la place qu'occupent les *Trois discours* dans une étude portant sur la création de Rotrou qui s'arrête en 1650.

L'attitude de praticien dont fait preuve Pierre Corneille justifie qu'il commente la *Poétique* d'Aristote tout en prenant ses distances par rapport à plusieurs observations de ce dernier<sup>661</sup>. Alors que pour Aristote, la reconnaissance est centrale dans la recherche de l'effet tragique, Corneille est d'avis que l'*anagnorisis* ne fait pas nécessairement partie de l'intrigue tragique, voire qu'elle peut être un obstacle :

Je sais que l'agnition est un grand ornement dans les tragédies : Aristote le dit ; mais il est certain qu'elle a ses incommodités. Les Italiens l'affectent en la plupart de leurs poèmes, et perdent quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont, beaucoup d'occasions de sentiments pathétiques qui auraient des beautés plus considérables. Cela se voit manifestement en *la Mort de Crispe*, faite par un de leurs plus beaux esprits, Jean-Baptiste Ghirardelli<sup>662</sup>.

Dans la tragédie que Corneille critique, Constantin ne sait pas que le soldat Crispe, qu'il fait mourir, est son fils. Corneille voudrait que Constantin soit conscient de l'identité de Crispe pour donner plus d'éclat à son trouble et à son irrésolution à le faire mourir. C'est dire qu'en cachant la naissance de Crispe, le dramaturge italien perd une grande partie de l'effet que sa pièce pouvait produire. Cette appréciation de Corneille fait partie d'une réévaluation de sa part de la hiérarchie des sujets tragiques selon la *Poétique* d'Aristote. Aristote part de l'idée que pour produire les émotions tragiques de crainte et de pitié, il faut que la tragédie montre de la souffrance. Celle-ci doit naître d'un acte terrible que le héros exécute sur une personne qui lui est proche. Selon que le héros exécute vraiment, ou non, l'acte terrible, et selon qu'il sait qui est sa victime, on peut différencier quatre cas de figure. Aristote établit une sorte de hiérarchie des actions dramatiques que voici :

1. Le héros veut accomplir l'acte terrible sans savoir qui est sa victime, la reconnaît et n'accomplit pas l'acte.
2. Le héros accomplit l'acte terrible sans savoir qui est sa victime et la reconnaît après.
3. Le héros accomplit l'acte terrible tout en sachant qui est sa victime.
4. Le héros sait qui est sa victime et n'accomplit pas l'acte.

---

<sup>661</sup> Ainsi, Cave remarque que « [L]ike Castelvetro, Corneille is resolutely a 'modern', acknowledging the value and interest of the *Poetics* but often taking issue with it and using modern examples which may radically change the scope and direction of an argument ». Cave, Terence: *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford : Clarendon Press, 1988, p. 98.

<sup>662</sup> Par *la Mort de Crispe*, Corneille entend la tragédie *Il Constantino* de Giambattista Ghirardelli (1623-1653), « imprimée à Rome en l'année 1653 ». Corneille : op.cit., pp. 94-95.



Dans les deux premiers cas, le héros ne sait pas qui est sa victime. Le spectateur, bien entendu, le sait, et il craint pour la victime autant que pour le héros que l'accomplissement de l'acte terrible va rendre malheureux. C'est-à-dire que l'ironie tragique joue un rôle important dans l'appréciation de la valeur de l'intrigue d'une œuvre théâtrale. Aristote préfère les intrigues avec un décalage entre le savoir du personnage et celui du spectateur. Il juge la quatrième possibilité mauvaise parce qu'elle ne produit pas, selon lui, d'émotion tragique. La préférence pour l'ironie tragique chez Aristote s'explique aussi par le fait que la tragédie antique se sert de la fable mythologique où les héros sont le jouet du destin. Leur liberté d'action est totalement illusoire et toujours ils sont rattrapés par leur destin, implacable et ironique, comme Œdipe et Phèdre.

Chez Corneille, l'ordre des quatre cas de figure est inversé. Le cas de figure qu'Aristote juge le moins apte à produire le tragique est le meilleur selon lui. Quelle est la raison de cette inversion ? Le héros qui sait a le pouvoir de décider, et c'est son conflit (intérieur) entre amour et devoir qui est à l'origine de l'effet tragique chez Corneille<sup>663</sup>. Alors que dans la tragédie grecque, le moment éminemment tragique est celui de la reconnaissance, c'est-à-dire celui du passage de l'action inconsciente au savoir, un tel acte inconscient n'a plus de valeur tragique pour Corneille. Il veut laisser à ses héros un espace de liberté, plus proche du libre arbitre et de la morale, compris entre ce qu'il est convenu d'appeler le devoir (la convention sociale) et l'amour (l'affect individuel). Il va jusqu'à critiquer l'exemple classique de la reconnaissance tragique, à savoir l'exemple d'*Œdipe* qu'utilise Aristote :

Il reste donc à trouver un milieu entre ces deux extrémités, par le choix d'un homme qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui, par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas. Aristote en donne pour exemples Œdipe et Thyeste, en quoi véritablement je ne comprends point sa pensée. Le premier me semble ne faire aucune faute, bien qu'il tue son père, parce qu'il ne le connaît pas, et qu'il ne fait que disputer le chemin en homme de cœur contre un inconnu qui l'attaque avec avantage<sup>664</sup>.

À la formule grecque antique, Corneille oppose la volonté des héros qui agissent « à visage découvert »<sup>665</sup>. Et c'est ce qu'on voit très clairement dans le *Cid*, où Rodrigue tue

---

<sup>663</sup> Cf. Janke, Wolfgang : *Anagnorisis und Peripetie. Studien zur Wesensverwandlung des abendländischen Dramas*, Thèse, Université de Cologne, 1953.

Dans son édition des *Trois discours*, Louis Forestier remarque également dans une note que Corneille renverse « la hiérarchie des valeurs aristotéliennes ». Corneille : op.cit., p. 94, note 2.

<sup>664</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>665</sup> Cf. Janke : op. cit., pp. 5-7 et l'analyse de Terence Cave, dans *Recognitions*, pp. 98-103 (« Corneille : 'à visage découvert' »).

le père de Chimène en pleine connaissance de cause. L'auteur est donc plutôt hostile à la reconnaissance « à l'ancienne ». Il est donc clair que par la suite, Corneille, s'il se sert encore de reconnaissances, devra les adapter à la nouvelle donne.

De la *Poétique* d'Aristote aux théoriciens français du XVII<sup>e</sup> siècle, on voit une évolution dans l'interprétation des termes de péripétie et de reconnaissance. Alors que selon la *Poétique* d'Aristote, la péripétie, jointe à la reconnaissance, suscite la frayeur et la pitié, des interprétations modernes comme celles d'Heinsius et de l'abbé d'Aubignac mettent l'accent sur la surprise qui est le produit de la péripétie à elle seule. Cette réinterprétation va de pair avec un intérêt croissant pour la tragi-comédie. Ici, la péripétie est l'élément de l'action qui fait que « de plusieurs apparences funestes, le retour en est heureux »<sup>666</sup>, alors que dans la tragédie, elle est en général un retournement de fortune malheureux. La reconnaissance perdant de son importance, la perspective du spectateur devient moins ironique et l'effet du renversement est recherché plutôt dans la surprise que dans la commisération<sup>667</sup>. Terence Cave remarque, à propos de la reconnaissance, un déclin de l'intérêt des théoriciens autant que des dramaturges<sup>668</sup>. Néanmoins, comme Cave est amené à l'admettre, le siècle voit encore des reconnaissances spectaculaires comme celle de *Timocrate* (1656/57). Le public goûtait donc toujours celles-ci. Pour étudier leur caractère, nous nous proposons d'étudier l'usage qu'on faisait des reconnaissances dans la pratique de la dramaturgie.

---

<sup>666</sup> Nous reprenons ici les termes en lesquels d'Aubignac définit la péripétie dans le genre tragi-comique.

<sup>667</sup> C'est, en raccourci, la conclusion à laquelle en vient Janke : « Die Kommentatoren der Poetik legen Peripetie einheitlich als Glückswechsel aus. Damit ist der innere Zusammenhang mit dem Begriff der Anagnorisis aufgegeben, das Moment des ironischen Versehens ist dem Begriff der Peripetie verloren. Von Versehen und Wiedersehen handelt aber die Anagnorisis. Diese behält in der poetischen Erörterung ihren Raum, verliert aber ihre Bedeutung. Peripetie als Glücksumschwung wird Wesensmerkmal der Tragödie, Anagnorisis als Entdeckung verborgener Personen beiläufiger Schmuck ». Janke : op.cit., p. 2. Georges May parvient à une interprétation semblable au sujet des commentaires de la *Poétique* aristotélicienne en France. Selon ce critique, « l'idée de la *Poétique* d'Aristote a été gauchie et transformée pour la mettre au goût du jour », notamment par l'introduction de l'effet de surprise. May, Georges : *Tragédie Cornélienne. Tragédie Racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, Urbana: The University of Illinois Press, 1948, pp. 70-71.

<sup>668</sup> « Particularly after 1640 and in France, it is referred to less often and less approvingly by dramatic critics : d'Aubignac, whose *Pratique du théâtre* of 1657 is the most substantial and complete vernacular treatise of the period, has little to say about it ; Corneille advertises his preference for plots in which acts are performed in full knowledge of the circumstances ; Boileau makes no specific reference to recognition in the *Art poétique*; and Dacier, writing in 1692, claims that 'Our tragic poets have rarely used recognition as a means of denouement' ». Cave : op. cit., p. 84.

#### **IV. Le contexte de la pratique littéraire**

Ce paragraphe est consacré à l'examen de l'usage de la reconnaissance et du trompe-l'œil dans la littérature de l'époque, toujours en tenant compte de la perspective du spectateur. Nous chercherons à savoir si la pratique de Rotrou faisait partie d'une tendance plus générale. Dans le domaine de la dramaturgie, nous nous concentrerons sur la pratique de Pierre Corneille et de son frère Thomas. Pierre Corneille est incontestablement le dramaturge français le plus célèbre de la première moitié du dix-septième siècle, alors que son frère cadet, bien moins éminent, a produit le plus grand succès du siècle avec son *Timocrate* (1656/57). Ayant débuté presque en même temps que Rotrou, Pierre Corneille devait être pour Rotrou une source d'inspiration importante. Nous avons déjà remarqué (cf. à ce sujet le paragraphe consacré à la vie de Rotrou) qu'il y a peu d'informations concrètes sur les relations entre les deux dramaturges. Cependant, nous verrons que sur le plan de la dramaturgie, l'influence de Corneille sur Rotrou apparaît assez clairement.

Dans une perspective plus vaste, nous nous intéresserons à la perspective du spectateur dans la tradition romanesque. Les échanges entre la prose et l'art dramatique étaient nombreux, et le théâtre de Rotrou en est un bon exemple avec plusieurs adaptations dramatiques d'œuvres en prose.

##### **1. La pratique des frères Corneille**

Corneille semble découvrir le « trompe-l'œil avec participation » avec *L'illusion comique* (1635). La perspective du spectateur est essentielle dans la création de la surprise au cinquième acte de la pièce. Alcandre, le magicien metteur en scène, se sert d'une feinte pour tromper Pridamant, et le spectateur en est également la dupe. À la recherche de son fils Clindor, Pridamant se rend chez Alcandre pour le retrouver. Dans une grotte, celui-ci fait jouer par des esprits la vie de Clindor, remplie de péripéties comme une tragi-comédie de l'époque. Au dernier acte, on voit Clindor amoureux de la princesse Rosine. Tous deux sont tués par les hommes du prince Florilame et la vie de Clindor semble se terminer de façon tragique. Ce n'est qu'après coup qu'on comprend que le meurtre fait partie du jeu d'une pièce intérieure, dans laquelle Clindor tient un rôle d'acteur. La feinte d'Alcandre s'adresse donc à Pridamant en même temps qu'au spectateur.

On trouve une situation semblable dans le *Cid* (1636). À la vue de don Sanche qui lui apporte une épée, Chimène croit Rodrigue mort, et le spectateur est trompé au même titre qu'elle. La vérité est que Rodrigue a envoyé don Sanche pour qu'il apporte la nouvelle de l'issue du combat. Cette occurrence de « trompe-l'œil avec participation du spectateur »

est nouvelle dans le genre de la tragi-comédie<sup>669</sup>. Dans le cas du *Cid*, Corneille avait rencontré le procédé chez son modèle, *Las mocedades del Cid*. Ceci est d'autant plus remarquable que le théâtre espagnol fonctionne en général sur le mode de l'ironie dramatique. En tout cas, nous pouvons constater que Corneille découvre, au cours des années 1635/36 le trompe-l'œil comme moyen de surprendre le spectateur, et il s'en servira encore souvent au cours de sa carrière.

Pour ce qui est de la « comédie héroïque » *Don Sanche d'Aragon* (créée en 1649, publiée en 1650), elle est construite de telle façon que tout l'intérêt résulte du fait que l'identité de Carlos reste inconnue. Tous les mouvements et toutes les réactions des personnages n'ont de sens et ne sont intéressantes qu'à cette condition. Si le spectateur savait d'avance que Carlos est en réalité don Sanche, la solution à tous les problèmes serait trop évidente : la reine Isabelle pourrait sans scrupules l'épouser alors qu'Elvire épouserait don Alvar – don Sanche étant son frère et ne pouvant pas devenir son mari. Toutes ces allées et venues, ces entrevues et les dilemmes des personnages (exposés dans des monologues ou des dialogues avec leurs confidents) ne sont possibles que parce que tous les personnages sur scène, et le spectateur avec eux, croient Carlos fils d'un pêcheur. Dans cette pièce, le non-savoir du spectateur est à l'origine de l'intérêt de l'intrigue. Liliane Picciola remarque que Corneille cache au spectateur les mobiles qui font agir les personnages de *Don Sanche d'Aragon*<sup>670</sup>. Et quand Corneille laisse entrevoir les mobiles des personnages, c'est avec un retard qui laisse le spectateur dans le doute pendant tout le temps qu'il n'est pas clairement informé.

Il en est de même dans *Timocrate* (1656/57) de Thomas Corneille, où la véritable identité de Cléomène, qui est en réalité Timocrate, reste cachée jusqu'au quatrième acte. Par conséquent, le spectateur ne comprend pas pourquoi Cléomène semble agir pour Timocrate, l'ennemi d'Argos. Selon l'auteur même de la pièce, « ce long équivoque de Cléomène [...] laisse les Auditeurs dans une suspension d'esprit si agréable, que ce plaisir cessant par sa reconnaissance, on veut que la pièce soit finie »<sup>671</sup>. Ainsi, dans cette pièce, le plus grand succès théâtral du dix-septième siècle<sup>672</sup>, Thomas Corneille fait volontiers usage de l'ironie inverse. Dans son introduction critique à la pièce, Yves Giraud nous

---

<sup>669</sup> Selon Soare, « c'était pratiquement de l'inouï ». Soare : op. cit., p. 143.

<sup>670</sup> « Dans *Don Sanche d'Aragon*, les protagonistes font également l'événement ou y réagissent sans que le spectateur ait à vérifier quoi que ce soit dans leur comportement puisqu'il n'a pas été instruit de ce qui se passe au fond de leur âme [...] Le poète laisse également planer un doute prolongé sur les motifs exacts qui dictent à Carlos son fier comportement des scènes 2 et 4 du premier acte. Il faut attendre la scène 3 de l'acte II pour apprendre que c'est en pleine conscience de sa rotture, et non dans le fol espoir qu'aurait pu nourrir une incertitude concernant sa naissance, que Carlos a fait le geste de s'asseoir et a ensuite provoqué les trois Comtes en duel ». Picciola : *Corneille et la dramaturgie espagnole*, pp. 274 et 276.

<sup>671</sup> Corneille, Thomas : *Timocrate*, éd. Yves Giraud, Genève : Droz, 1970, p. 58.

<sup>672</sup> Cf. à propos de l'énorme succès de la pièce : *ibidem*, pp. 11-17.

instruit de ce que Thomas Corneille doit à son frère aîné et à Rotrou. Ces dettes étaient connues à l'époque et certains reprochaient sévèrement à Thomas Corneille ses larcins<sup>673</sup>. Contre ces attaques, quelqu'un composa un « sonnet pour *Timocrate* »<sup>674</sup>. Ce poème contient les titres de *Don Sanche*, de *Pompée*, *Nicomède*, *Horace* et *Venceslas*. L'éditeur moderne énumère des réminiscences comme le récit de combat, la mort d'un père, la dépossession du trône, que le jeune Corneille pouvait trouver chez ses prédécesseurs. Mais il ne s'agit pas seulement d'emprunts sur le plan du contenu. Thomas Corneille s'est également inspiré de la technique dramatique de son frère. Giraud remarque très justement que la pièce la plus proche de *Timocrate* est *Don Sanche d'Aragon*<sup>675</sup>. Il en veut pour preuves des caractères ou motifs concordants, mais à notre avis, c'est surtout par leur forme d'énigme que les deux pièces se ressemblent.

La tragédie de *Timocrate* est bien postérieure à la création dramatique de Rotrou ; aussi n'avons-nous pas l'intention de prétendre que la pratique de Thomas Corneille ait inspiré Rotrou. Cela dit, il est très intéressant d'observer que le jeune Corneille utilise un procédé d'écriture que son frère aîné semble avoir découverte. Autrement dit : la technique dramatique à l'œuvre dans *Timocrate* apparaît comme un reflet de la technique dramatique de Pierre Corneille. *Timocrate* nous intéresse donc surtout dans la mesure où la pièce utilise une recette de fabrication que Rotrou a connue de son vivant.

La critique moderne a consacré plusieurs études intéressantes aux effets de surprise chez Pierre Corneille. Wolfgang Matzat décrit chez ce dernier un phénomène intéressant qui consiste à laisser le spectateur dans l'incertitude en lui donnant des informations équivoques<sup>676</sup>. Le spectateur est surpris à de nombreuses reprises et les péripéties se multiplient au cours d'une pièce. Ainsi, les pièces conservent-elles jusqu'à leur dénouement un certain mystère. C'est ce qui éveille la curiosité du spectateur, une « curiosité intellectuelle » selon Matzat, maintenue jusqu'à la fin de la représentation<sup>677</sup>.

---

<sup>673</sup> « Dans la recherche des influences, une autre question peut effleurer l'esprit : Thomas Corneille ne serait-il pas tributaire de son illustre frère ? Les contemporains l'ont posée, brutalement, et les critiques malveillants n'ont pas manqué de relever tout ce que la pièce doit aux œuvres de P. Corneille ou de Rotrou ». Ibidem, pp. 24-25.

<sup>674</sup> Cf. ibidem.

<sup>675</sup> Ibidem., p. 27.

<sup>676</sup> Dans son étude du théâtre de Corneille, Wolfgang Matzat oppose le « dramatique » au « théâtral » et à l'« épique ». C'est l'opposition entre dramatique et théâtral qui nous intéresse ici, le premier mode étant celui du maximum d'illusion, le second celui du « comme si », de la convention. Idéalement, le mode dramatique sert à faire oublier au spectateur qu'il assiste à une pièce de théâtre, alors que le mode théâtral rappelle sans cesse qu'on a affaire à un jeu, à une représentation. Or selon Matzat, le déficit d'information du spectateur favorise l'effet dramatique, là où l'ironie qui accompagne en général les feintes et les jeux sur scène favorise l'effet théâtral d'une pièce. Cf. Matzat, Wolfgang : *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1982.

<sup>677</sup> « Damit verbunden ist die Tendenz zu einer Dramaturgie des Informationsrückstandes. Sowohl über die Absichten des Gegenspielers als auch über die Intrigen zum Schutze des Helden wird der Zuschauer häufig

Dans son étude consacrée à la dramaturgie tragique de Corneille et de Racine, Georges May décrit les procédés au moyen desquels Corneille crée l'intérêt dramatique par la surprise et la curiosité<sup>678</sup>. Certains procédés sont particulièrement propres à éveiller la curiosité du public. Entre autres, May décrit celui qui consiste à faire parler un personnage à l'oreille d'un autre pour lui confier une information importante. Le spectateur qui ne connaît pas le contenu du message secret veut connaître la suite. Nous avons affaire à ce que Knutson appelle l'« ironie inverse »<sup>679</sup> : certains personnages ont plus d'informations que le spectateur. De son côté, Knutson cite un exemple d'ironie inverse dans *Cinna*. Auguste y parle à l'oreille de Polyclète et le spectateur est amené à croire que c'est pour faire exécuter le conspirateur Cinna. Mais la suite de la pièce montre qu'Auguste fait venir Cinna pour délibérer avec lui et pour le gracier. Georges May relève le même procédé dans d'autres pièces, comme *Sertorius* et *Othon*<sup>680</sup>.

Le même critique souligne dans son étude que le dramaturge avait le souci de captiver l'attention de son public autant que possible pour gagner son adhésion. Alors que « les premiers chefs-d'œuvre de Corneille, du *Cid* à *Polyeucte* », devaient intéresser le public par la méthode du pathétique et de l'admiration, May observe un glissement vers une autre méthode dans les œuvres postérieures : désormais, c'est par des intrigues suscitant la curiosité et la surprise, au moyen de péripéties et de coups de théâtre que le dramaturge captera l'attention du public.

L'intrigue assume dès lors une nouvelle valeur. Au lieu de n'être propre qu'à fournir aux héros assez de prétextes matériels à manifester leur outrage vertueuse ou criminelle, elle va servir simultanément à empoigner et à secouer l'auditoire, à grand renfort d'énigmes et de coups de théâtre<sup>681</sup>.

Selon ce critique, cette tendance est représentée surtout dans une série de pièces écrites entre 1644 et 1649, à savoir *Rodogune*, *Théodore*, *Héraclius* et *Don Sanche d'Aragon*, et il va jusqu'à appeler *Héraclius* un « puzzle ». Dans ces pièces, la curiosité du spectateur

---

nur unvollständig informiert. Aus diesem Grunde haben eine von Corneilles Stücken eine ausgesprochene Rätselstruktur. [...] Doch entsteht dadurch eher eine intellektuelle Neugier als eine wirklich dramatische Zuschauerhaltung. Verbunden mit einer solchen Dramaturgie des Informationsrückstandes sind häufig Überraschungseffekte, die sich aus der mangelnden Informiertheit des Zuschauers ergeben. Dabei werden die Peripetien häufig durch Fehlinformationen multipliziert ». Ibidem, p. 93.

<sup>678</sup> May : op. cit., passim.

<sup>679</sup> Knutson parle du procédé qui consiste à cacher au spectateur des informations que possèdent certains personnages et il remarque que Corneille en fait usage. Mais dans le cas de *Rotrou*, il ne voit que quelques exemples de ce procédé. Il ne le repère pas dans *Venceslas* et se trompe dans le cas de *Célie*, en affirmant que *Rotrou* donne au spectateur des informations que *Della Porta*, l'auteur des *Fratelli rivali*, cachait. C'est le contraire qui est le cas et il faut supposer que Knutson a confondu par erreur la stratégie d'information dans les deux pièces. Cf. Knutson : op. cit., p. 38.

<sup>680</sup> Cf. May : op. cit., surtout les paragraphes intitulés « Les fausses pistes » et « L'agréable suspension ».

<sup>681</sup> Ibidem, p. 63.

est en outre piquée par la nouveauté des sujets. Ainsi, May constate chez Corneille une « tendance vers l'inconnu et le rare » dans ses sujets de tragédie. Comme explication à cette tendance, il suggère que « [n]on seulement le choix d'un sujet inconnu permettait l'effet de surprise, mais il permettait encore de maintenir intact cet intérêt de curiosité dont Corneille parlait avec grande finesse dans son premier *Discours* [...] »<sup>682</sup>.

La complication des pièces, combinée avec la nouveauté des sujets ajoute, par un autre effet encore, à leur succès, et c'est ce dont témoigne l'*Examen d'Héraclius* (1660) que Corneille clôt de la façon suivante :

Le poème est si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention. J'ai vu de fort bons esprits, et des personnes les plus qualifiées de la cour, se plaindre de ce que sa représentation fatiguait autant l'esprit qu'une étude sérieuse. Elle n'a pas laissé de plaire, mais je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une entière intelligence<sup>683</sup>.

Corneille met ici le doigt sur un phénomène intéressant : « voir plus d'une fois », c'est-à-dire retourner à des représentations de la même pièce. Comme les textes des pièces de théâtre étaient en général publiés longtemps après leur création sur scène, les spectateurs n'en connaissaient pas la fable<sup>684</sup>. Corneille identifie même les endroits auxquels le spectateur « perd le fil ». À notre avis, tout cela fait partie d'un jeu bien calculé, même si en analysant après coup *Héraclius*, le dramaturge semble vouloir s'excuser de la difficulté qui en résulte pour le spectateur :

[...] je n'ai pu avoir assez d'adresse pour faire entendre les équivoques ingénieux dont est rempli tout ce que dit Héraclius à la fin de ce premier acte ; et on ne les peut comprendre que par une réflexion après que la pièce est finie et qu'il est entièrement reconnu, ou dans une seconde représentation<sup>685</sup>.

Le spectateur devait donc repenser ce qu'il a vu au cours de la représentation, ou, s'il ne vient pas à bout des ambiguïtés, aller voir une « seconde représentation ». Comme le lecteur d'un roman qui pouvait reprendre un livre après l'avoir lu, le spectateur pouvait retourner au théâtre un autre soir pour revoir une pièce. Plus avant dans son *Examen*,

---

<sup>682</sup> Ibidem, pp. 28 et 58.

<sup>683</sup> Corneille, Pierre : *Héraclius, empereur d'Orient : tragédie*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris : Hachette, 1862, p. 154.

<sup>684</sup> Dans le cas de Rotrou, un contrat avec la troupe de l'Hôtel de Bourgogne déterminait qu'il ne pouvait publier ses propres pièces qu'au bout d'un an et demi après la première représentation. Pendant ce temps, la troupe avait le droit exclusif d'exploiter le texte. Cf. Deierkauf-Holsboer, Wilma : *Le Théâtre du Marais. Volume I: La période de gloire et de fortune 1634 (1629) – 1648*, Nizet : Paris, 1954, p. 69.

<sup>685</sup> *Examen d'Héraclius*. Corneille: op. cit., p. 149.

Corneille identifie un autre endroit de l'intrigue qui dérouté le spectateur. À propos de l'artifice de la « dernière scène [du] quatrième acte », il dit :

Exupère y fait connoître tout son dessein à Léontine, mais d'une façon qui n'empêche point cette femme avisée de le soupçonner de fourberie, et de n'avoir autre dessein que de tirer d'elle le secret d'Héraclius pour le perdre. L'auditeur lui-même en demeure dans la défiance, et ne sait qu'en juger<sup>686</sup> ;

Léontine soupçonne Exupère de vouloir l'induire en erreur, et le spectateur (« l'auditeur » selon les mots de Corneille) n'est pas sûr de ce qu'il doit croire. Sa perspective est loin d'être supérieure à celle de Léontine, et ne lui permet pas d'y voir plus clair que ce personnage. Nous sommes ici en 1660, bien après la mort de Rotrou, pourtant Corneille décrit les procédés mis en œuvre dans une pièce de 1647, année en laquelle Rotrou crée *Venceslas*. Ce que Corneille analyse de façon si lucide dans son *Examen*, il devait en être très conscient au moment d'écrire la pièce. Et tout porte à croire que Rotrou, très sensible à ce qui plaisait au théâtre, a dû avoir compris le fonctionnement du procédé<sup>687</sup>.

À notre avis, ce n'est que par le nombre des spectateurs qui viennent revoir une même pièce qu'on peut expliquer l'immense succès sur les scènes de Paris d'une pièce comme *Timocrate*. Dans son introduction à cette pièce<sup>688</sup>, Yves Giraud rapporte qu'elle a fait salle comble pendant 80 représentations et qu'il faut estimer le nombre de spectateurs par représentation entre 300 et 600<sup>689</sup>, ce qui donne une fourchette de 24.000 et 48.000 spectateurs. Nous estimons qu'un tel succès ne peut s'expliquer vraisemblablement qu'en estimant qu'une grande partie de ces spectateurs avait vu la pièce à plusieurs reprises. D'ailleurs, le roi et sa cour ont également assisté plusieurs fois à cette pièce. Selon Giraud, « le 12 décembre [1656], le Roi, son frère et la Cour vinrent assister à la représentation au Marais [...] », puis, « dès janvier [1657], Monsieur, frère du Roi, fit redonner le spectacle devant le Roi, la Reine-Mère et Mazarin »<sup>690</sup>.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la prédilection de Pierre Corneille pour des sujets inconnus (bien qu'historiques) s'explique par son désir de surprendre. On peut s'étonner alors d'un sujet comme *Œdipe*, que Corneille reprend en 1659. Corneille fait jouer cette pièce après une pause de plusieurs années, ce qui pourrait expliquer le choix d'un sujet connu comme dans le cas de *Médée* (1635), sa première tragédie. En outre, le

---

<sup>686</sup> Ibidem, p. 150.

<sup>687</sup> On pourrait même imaginer que les deux dramaturges aient parlé, à l'occasion d'une représentation théâtrale, de leurs stratégies d'information. Mais ce serait une discussion purement spéculative dans laquelle nous n'avons pas l'intention d'entrer.

<sup>688</sup> Corneille, Thomas : op. cit., pp. 7-49.

<sup>689</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>690</sup> Ibidem, pp. 11-13.



sujet lui avait été suggéré, avec deux autres, par Foucquet. Mais le fait de choisir un tel sujet ne veut pas dire que Corneille ne veuille pas surprendre. C'est par sa façon, nouvelle, d'amener le dénouement que la tragédie d'*Œdipe* va créer la surprise. Les personnages de Thésée et de Dircé sont à l'origine de péripéties qui causent un acheminement différent du dénouement. Se croyant, d'abord elle, puis lui, coupables du fléau de la peste qui ravage Thèbes, ils sont prêts à mourir pour sauver la ville. À un moment donné, Thésée croit même qu'il est ce fils de Jocaste qui, au lieu de mourir enfant, a reparu. Cependant, Œdipe et Jocaste les retiennent parce qu'ils sentent bien qu'aucun des deux n'est coupable du grand malheur qui frappe la ville.

Nous avons remarqué, à propos des *Trois Discours*, que Corneille se prononce de façon réticente, critique même, au sujet de la reconnaissance. Comment s'explique alors l'apparente prédilection pour des pièces à reconnaissance comme *Don Sanche d'Aragon* et *Héraclius* ? Traditionnellement, la reconnaissance fonctionnait sur le mode de la distanciation : le spectateur savait d'avance ce qui allait se passer et le plaisir consistait surtout à observer le jeu des acteurs, jeu représentant des émotions extrêmes. Les personnages sur scène se laissaient prendre au dépourvu, mais pas les spectateurs. La même chose vaut plus généralement pour les occurrences de feinte. Antoine Soare constate qu' « avant 1637, [...] on préférait le trompe-l'œil avec distanciation, et le recul esthétique qu'il favorisait »<sup>691</sup>. Mais par la suite, à partir du *Cid*, le « trompe-l'œil avec distanciation » fait place au « trompe-l'œil avec participation » dans les tragi-comédies :

Il se peut [...] que la tragédie enchâssée dans le spectacle tragi-comique se consomme en trompe-l'œil sans que le public soit mis d'avance au courant du trucage. Toute distanciation est alors évidemment abolie au profit de l'impact dramatique, aussi longtemps que l'illusion reste générale. D'Aubignac saisissait fort bien la différence entre les deux types de trompe-l'œil et la discutait longuement dans sa *Pratique*, en affirmant sa nette préférence pour le trompe-l'œil avec participation, celui qui conférait le plus de poids aux thèses d'une pièce<sup>692</sup>.

Si Corneille refuse la reconnaissance, c'est donc dans les cas où elle fonctionne sur le mode de l'ironie dramatique, les personnages agissant dans l'ignorance, incapables de prévoir les conséquences de leurs actes et ne pouvant pas agir « à visage découvert ». L'autre cas de figure par contre, le trompe l'œil avec participation du spectateur, qui amène une reconnaissance surprenante pour les spectateurs autant que pour les personnages, voilà le genre de trompe-l'œil que Corneille va exploiter. La reconnaissance en tant que procédé dramatique ne l'intéressait que dans la mesure où elle impliquait le

---

<sup>691</sup> Soare: op. cit., p. 142.

<sup>692</sup> Ibidem.

public. À notre avis, c'est cette pratique des reconnaissances « avec participation du spectateur » qui a inspiré Rotrou. Cette pratique devait être un moyen sûr de susciter l'admiration et l'émerveillement.

Nous voudrions par ailleurs nous arrêter un instant sur la notion de « merveilleux » parce qu'elle nous semble très pertinente dans le contexte des procédés dramatiques observés chez Rotrou et Corneille. Jean Chapelain s'est prononcé sur le merveilleux dans plusieurs textes critiques. Dans sa *Préface de L'Adone du Marin*, il écrit :

la nature du sujet produit le merveilleux lorsque par un enchaînement de causes non forcées ni appelées de dehors, on voit résulter des événements ou contre l'attente ou contre l'ordinaire<sup>693</sup>.

L'expression « enchaînement de causes non forcées » signifie à notre avis que les causes de l'événement merveilleux doivent être naturelles et vraisemblables ; en excluant celles qui sont « appelées du dehors », Chapelain met en garde contre les causes du merveilleux qui ne découlent pas de l'action de la pièce même, c'est-à-dire les solutions à la *deus ex machina*. Dans son *Discours de la poésie représentative*, il revient à la question de la merveille et dit :

Dans le cinquième [acte] le nœud se démêle avec vraisemblance par des voies imprévues, d'où résulte la merveille<sup>694</sup>.

Mais alors, il y a lieu de s'interroger s'il donne des indications plus précises concernant la façon dont il faut procéder pour que les événements se passent « contre l'attente » et « par des voies imprévues ». En fait, Pierre Pasquier se demande à juste titre comment l'auteur peut « concilier vraisemblance et surprise », si le vraisemblable est « précisément, ce à quoi l'on s'attend compte tenu de ce que l'on tient pour probable »<sup>695</sup>. La réponse que Pasquier déduit des textes de Chapelain est que le merveilleux est la coïncidence surprenante de plusieurs événements qui, chacun pris à part, se produisent selon toute vraisemblance<sup>696</sup>.

En y regardant de plus près, la surprise dans *Venceslas* satisfait très exactement à ce critère. En fait, le fratricide de Ladislas est le produit de la coïncidence de deux chaînes d'action tout à fait vraisemblables. Le prince Ladislas croit que le duc Frédéric est l'amant

---

<sup>693</sup> Chapelain, Jean : « Préface de *L'Adone du Marin* », in : Chapelain : *Opuscules critiques*, p. 91.

<sup>694</sup> Chapelain, Jean : « Discours de la poésie représentative (deuxième version) », in : *ibidem*. p. 131.

<sup>695</sup> Pasquier, Pierre: « Le merveilleux peut-il être merveilleux ? L'aporie de la crédibilité dans l'esthétique théâtrale classique », in : *Histoire de la France littéraire. Tome II : Classicismes. XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : PUF, 2006, pp. 629-644 (p. 631).

<sup>696</sup> Cf. *ibidem*.

de Cassandre, ce qui provoque sa jalousie. La situation s'étant aggravée, il se rend au palais de Cassandre pour assassiner son rival. Cet acte est vraisemblable étant donné le tempérament irascible du prince. Le même jour, Frédéric conseille à Alexandre d'épouser Cassandre pour la protéger des avances du prince. Alexandre décide de l'épouser le soir même et se rend au palais – ce qui est également tout à fait vraisemblable. Et voilà que le merveilleux se produit : Ladislas est sur place au moment où l'on ouvre la porte à celui qu'il prend pour Frédéric, et dans l'obscurité qui règne, il tue son frère. Selon la théorie de Chapelain, nous avons affaire à une situation propre à produire « la merveille », et l'effet en est relevé par la surprise du spectateur qui découvre après coup ce qui s'est produit.

## 2. La tradition romanesque

Nous venons de voir des parallèles frappants entre la technique dramatique des frères Corneille et celle de Rotrou. Les procédés du « trompe-l'œil » et de la rétention d'information obligent le spectateur à reconsidérer son interprétation de l'action et ne lui permettent qu'après coup une compréhension complète des événements sur scène. Si ces techniques sont nouvelles dans la tragi-comédie et dans la tragédie, il est naturel de se demander d'où elles ont pu naître.

À propos de *Timocrate* de Thomas Corneille, pièce où la rétention d'information est poussée à l'extrême, Giraud parle du « triomphe du romanesque »<sup>697</sup>. Y aurait-il un rapport entre le roman et les astuces dramatiques des frères Corneille ? Georges May est d'avis que c'est à la comédie que Corneille avait emprunté l'astuce de la fausse mort de Clindor. Mais d'autres « trucs » lui auraient été « suggérés par le roman, surtout ceux qui sont destinés à exaspérer la curiosité du public : celui, par exemple, qui consiste à interrompre en plein milieu la révélation d'un renseignement impatientement attendu »<sup>698</sup>. Ce procédé est mis en œuvre, nous l'avons vu, dans *Venceslas*.

En effet, la prose était d'une grande importance pour la formation du goût littéraire de la première moitié du dix-septième siècle. Parmi les romans qui ont influencé le goût du public et des auteurs, *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé prend une place de premier rang<sup>699</sup>. Or, *L'Astrée*, tout comme le roman baroque en général, se caractérise par une façon nouvelle,

---

<sup>697</sup> Corneille, Thomas: op. cit., p. 40.

<sup>698</sup> May : op. cit., p. 76.

<sup>699</sup> Voici l'avis de Jean-Claude Vuillemin à propos de son influence :

« Façonné, en particulier, par la lecture des nouvelles et des romans pleins de péripéties et d'aventures où l'amour s'arrogé le meilleur rôle, le goût nouveau affiné à l'Hôtel de Rambouillet ainsi que dans les divers salons de la capitale, gagnait en imagination et en sensibilité. *L'Astrée*, le roman-fleuve d'Honoré d'Urfé, trouva en particulier un écho formidable parmi ses contemporains et fut l'objet pendant un certain temps d'un véritable culte littéraire au centre de toute une série de jeux de société et de réunions mondaines ». Vuillemin : *Baroquisme et théâtralité*, p. 107.

pour l'époque, de narrer les événements de la fable : non pas de façon linéaire selon l'*ordo naturalis* de la prose historique, mais selon l'*ordo artificialis*, en présentant dans un ordre non-linéaire les faits de la fable, inversant souvent l'ordre dans lequel on vient à connaître la cause et les effets. Le roman baroque, à son tour, tenait ce procédé à suspense de la traduction des *Éthiopiennes* d'Héliodore par Jacques Amyot, et plus généralement du roman grec<sup>700</sup>. *Les Éthiopiennes* et la célèbre préface qu'Amyot mit en tête de sa traduction constituent pour ainsi dire le modèle du roman français du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XVII<sup>e</sup>, tant dans la pratique que dans la théorie<sup>701</sup>. Pour Pierre Daniel Huet, auteur du *Traité de l'origine des romans* (1670), c'est par sa disposition que les *Éthiopiennes* excellent, en jetant « le Lecteur [...] dans le milieu du sujet »<sup>702</sup>. La particularité du roman avait déjà été perçue par Amyot. Voici comment le traducteur parle de la disposition « singulière » de ce roman :

[...] il commence au mylieu de son histoire comme font les poètes heroïques : ce qui cause de prime face un grand esbahissement aux lecteurs, et leur engendre un passionné desir d'entendre le commencement : et toutefois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte, que l'on n'est point resolu de ce que l'on trouve tout au commencement du premier livre, jusques à ce que l'on ayt leu la fin du cinquiesme. Et quand on en est là venu, encore a l'on plus grande envie de voir la fin que l'on n'avait au paravant d'en voir le commencement : de sorte que tousjours l'entendement demeure suspendu, jusques à ce que l'on vienne à la conclusion, laquelle laisse le lecteur satisfait de la sorte que le sont ceux qui à la fin viennent à jouyr d'un bien ardemment desiré, et longuement attendu<sup>703</sup>.

---

<sup>700</sup> Cf. à ce sujet l'étude précieuse de Terence Cave : « Suspense and the pre-history of the novel », in : *Revue de littérature comparée* 70, num. 4 (1996), pp. 507-516.

May était déjà de l'avis que « La conclusion de M. Magendie à son étude sur le roman français du XVII<sup>e</sup> siècle montre bien comment des artifices de ce genre avaient été renouvelés du roman grec alexandrin et remis à la mode par les nombreux et prolixes romanciers de l'époque de Corneille, dont certains, du reste, comme Scudéry ou La Calprenède, étaient en même temps des dramaturges ». May: op. cit., p. 76.

<sup>701</sup> Camille Esmein souligne que « [c]'est à partir de l'exemple des romans grecs antiques, en particulier des *Éthiopiennes* d'Héliodore, qu'est défini le roman français dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle [...] Plus qu'une introduction à la lecture de la traduction, le Proesme [de J. Amyot en tête du roman] constitue un « manifeste » en faveur d'une nouvelle forme. Or les romans grecs, qui connaissent une importante diffusion au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, souvent dans les traductions pionnières de J. Amyot, sont le premier modèle avoué d'un très grand nombre de romanciers et de théoriciens jusqu'à une date avancée ». Esmein, Camille : *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, Paris : Honoré Champion, 2004, pp. 24-25. Pour Günter Berger de même, les *Éthiopiennes* sont le prototype du roman héroïque et galant en France, cf. Berger, Günter : « Legitimation und Modelle : Die « Aithiopia » als Prototyp des französischen heroisch-galanten Romans », in : *Antike und Abendland*, XXX, 1984, pp. 177-189.

<sup>702</sup> Huet, Pierre Daniel : *Traité de l'origine des romans*, éd. facsimile Hans Hinterhäuser, Stuttgart : Metzeler, 1966, p. 34.

<sup>703</sup> Amyot, Jacques : Préface à la traduction des *Amours de Théagènes et Chariclée*, (1<sup>re</sup> édition : 1547), pp. IX-X.

L'entendement qui demeure « suspendu » fait bien penser à la « suspension des esprits » dont parlera, un siècle plus tard, l'abbé d'Aubignac. Comme l'a fort bien remarqué Terence Cave, le commencement *in medias res* et l'*ordo artificialis* du récit ne sont pas propres au roman antique : l'*Odyssée* et l'*Énéide* se servent des mêmes procédés. Mais ce qui est particulier aux romans comme celui d'Héliodore, c'est que ces procédés ont justement la fonction de créer du suspense<sup>704</sup>. Amyot distingue deux sortes de suspense. La première est celle qui correspond au désir de savoir comment tout a commencé : comment les héros de l'histoire ont-ils pu se trouver dans la situation désolée du début du récit<sup>705</sup> ? Puis, une fois cette « pré-histoire » connue, une deuxième sorte de suspense est à l'œuvre. La curiosité du lecteur se dirige vers la fin de l'histoire : comment les aventures finiront-elles après tant de rebondissements ? On pourrait parler d'une curiosité rétrospective dans les premiers livres du roman, et d'une curiosité prospective dans la suite.

Or, c'est cette même division qui caractérise *Venceslas*, et on y retrouve jusqu'au commencement *in medias res* : à la première scène, le roi Venceslas fait sortir Alexandre pour sermonner Ladislas. Puis, on apprend qu'il y a eu une querelle entre les deux frères. Nous avons déjà commenté le développement des trois premiers actes : ce n'est qu'à la scène III, 2 que le spectateur possède un savoir complet de la situation et qu'il sait qui aime qui et qui trompe qui. Au cours des deux premiers actes, il n'est pas clair que Frédéric aime Théodore et qu'il serve de prête-nom à Alexandre dans sa liaison avec Cassandre. Et Rotrou pique ainsi la curiosité du spectateur. L'aveu interrompu de Frédéric à la scène I, 4 et les ambiguïtés des deux premiers actes sont autant de moments où le spectateur se demande quelle est la raison de toute la confusion. Voilà les ressorts de la curiosité rétrospective.

L'acte III marque un tournant en ce qui concerne la perspective du spectateur : désormais, il a un savoir plus ou moins complet de la situation. Il n'empêche qu'au début de l'acte IV, il se méprend sur l'identité de la personne assassinée, dernier rebondissement d'une intrigue pleine de malentendus. Le reste de l'acte IV et tout l'acte V se caractérisent par une curiosité prospective du spectateur : est-ce que Venceslas fera vraiment exécuter Ladislas ? Et ce n'est qu'à la dernière scène qu'il y aura une réponse, surprenante elle aussi, à cette question.

---

<sup>704</sup> Cave: « Suspense and the pre-history of the novel », p. 508.

<sup>705</sup> Maurice Magendie avait déjà remarqué que cette façon d'éveiller la curiosité était assez générale dans le roman : « Un talent que la plupart des romanciers possèdent, c'est celui, à la vérité bien élémentaire, de piquer l'attention. Beaucoup de romans débutent d'une façon tragique ou mélodramatique, et les explications nécessaires ne sont données que longtemps après ». Magendie, Maurice : *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris : Droz, 1932, pp. 453-454.

Au dix-septième siècle, les influences entre roman et théâtre sont multiples et certains romanciers sont dramaturges en même temps, comme Gautier de Costes de La Calprenède (1609-1663), auteur de plusieurs tragédies, mais connu surtout pour son œuvre romanesque<sup>706</sup>. De nombreux sujets de pièces de théâtre sont tirés de la prose, française ou étrangère, comme les trois premières adaptations de sujets espagnols à la scène française, à savoir trois tragi-comédies qu'Alexandre Hardy tira de nouvelles de Cervantes<sup>707</sup>. Antoine Soare affirme que « jusqu'en 1637, la tragi-comédie fonctionne exclusivement avec des sujets d'inspiration romanesque »<sup>708</sup>.

Rotrou lui-même a adapté plusieurs sujets romanesques. Pour la *Célimène* et *Agésilan de Colchos*, ce sont respectivement des parties de *La Diane* (1559) de Montemayor et de *l'Amadis de Gaula* qui lui ont servi de modèle. Dans *Les deux pucelles*, il a adapté la nouvelle *Las dos doncellas* de Cervantes. Dès le début de sa carrière, il était nourri de romans. Rotrou exploite volontiers les motifs du roman pastoral et puise plusieurs fois dans les œuvres majeures de ce genre. C'est ce dont témoignent les motifs issus des romans pastoraux dont il fait usage dans *L'Hypocondriaque*<sup>709</sup>. Dans ces circonstances, il n'est pas surprenant qu'il se soit approprié également des procédés narratifs du genre, tels que le récit interrompu et l'explication après coup du cours des événements<sup>710</sup>.

Constatons qu'il existe une similitude frappante entre les procédés dont Rotrou fait usage dans certaines adaptations de la *comedia*, et ceux du roman grec et du roman baroque français. Mais il y a plus. On pourrait également rapprocher ces procédés « romanesques » du roman et du théâtre espagnols mêmes. En fait, les Espagnols semblent découvrir la *dispositio* du roman grec à l'époque même où Amyot traduit les

---

<sup>706</sup> Parmi ses œuvres romanesques, il faut mentionner *Cassandre* (1642-1645, 10 vol.), *Cléopâtre* (1647-1658), et *Faramond* (1661).

<sup>707</sup> Il s'agit de *La force du sang*, tirée de *La fuerza de la sangre*, *Cornélie*, tirée de *La señora Cornelia* (toutes deux publiées en 1625 dans le tome II des œuvres d'Alexandre Hardy) et *La belle Égyptienne* (1628, dans le tome V), tirée de *La gitanilla*. Les trois nouvelles font partie des célèbres *Novelas ejemplares* de Cervantes.

<sup>708</sup> Soare: op. cit., p. 138.

<sup>709</sup> À propos de cette première pièce de théâtre de Rotrou, Hélène Baby explique que le « déguisement de poursuite » que Rotrou utilise « dans son exploitation la plus commune [...] trouve lui aussi sa matrice au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle dans *La Diane* de Montemayor, et le travestissement son exploitation maximale dans *L'Astrée* avec Céladon ». Rotrou : *Théâtre complet* 5, p. 36.

<sup>710</sup> Dans le roman pastoral, le fil de l'action principale est souvent interrompu par des récits de personnages que le protagoniste rencontre par hasard. Ces récits, qui apprennent au protagoniste ainsi qu'au lecteur des événements passés, sont un procédé type de l'*ordo artificialis* : l'ordre de temps est inversé parce qu'on apprend à un moment plus tardif des événements qui se sont passés bien avant le début du roman. Héliodore s'en sert déjà dans les *Éthiopiennes* : les héros Théagènes et Chariclée sont faits prisonniers par des brigands et écoutent le récit du jeune esclave du chef de ces derniers. Ce récit comprend l'« histoire » du jeune esclave, remontant bien avant le début du roman.

Inversement, le théâtre de Jean Rotrou a pu servir de source d'inspiration à la prose romanesque. Ainsi, Jean-Claude Vuillemin suggère que « l'un des nombreux épisodes du *Polexandre* de Gomberville » pourrait s'inspirer de l'intrigue de *L'innocente infidélité*. Rotrou : *Théâtre complet* 7, p. 213-214.

*Éthiopiennes*. Le roman *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, paraît en 1559. Ce premier roman pastoral de la littérature espagnole a la forme classique d'un voyage comme fil conducteur, tout en réunissant nombre de récits intercalés. Ceux-ci permettent à Montemayor de structurer la *Diane* à la façon du roman grec, avec commencement *in medias res* et en créant suspense et surprise dès le début du roman<sup>711</sup>. Rotrou devait bien connaître les *Siete libros de la Diana*, et ce n'est certainement pas par hasard qu'il choisit le nom de *Diane* comme titre d'une comédie que Liliane Picciola a caractérisée de « pastorale parisienne »<sup>712</sup>.

Cela nous ramène au tout début de la réception de la littérature espagnole en France. Comme nous l'avons remarqué dans l'introduction de cette étude, la littérature espagnole fait son entrée en France par des traductions d'œuvres en prose comme *La Celestina*, *l'Amadis de Gaule*, le *Don Quichotte*, et développe à partir de là une influence qui fut considérable<sup>713</sup>. Rotrou, en connaisseur de la prose espagnole, devait comprendre l'efficacité des procédés du roman, et c'est ce qui explique, au moins en partie, l'utilisation de procédés proches du roman dans son œuvre dramatique, surtout dans les pièces issues de la dramaturgie espagnole.

Quant au théâtre espagnol, il contenait déjà en germe la technique romanesque de l'intrigue interrompue par des actions secondaires. C'est ce que Díez Borque appelle la technique des *cabos sueltos* – des « *loose ends* ». Le critique précise que pendant les digressions, l'action principale reste souvent interrompue jusqu'à l'acte suivant, créant

---

<sup>711</sup> C'est ce que relève Asunción Rallo dans son introduction à ce roman : « La utilización de un viaje como hilo conductor general, en el que se van sumando personajes que traen sus propios relatos, tenía un valioso antecedente en la novela griega [...]. Montemayor no difiere demasiado de los recursos que ofrecía este modelo narrativo que asimismo implicaba comenzar la historia *in medias res*, y el mantener el suspense haciendo conocer sólo parte de la realidad: cada personaje cuenta lo que ha vivido desde su propia perspectiva; sólo de todas las perspectivas juntas obtendremos el relato completo; por eso cada pieza, al presentarse parcialmente, genera suspense y sorpresa. Esto produce distanciamiento, y cierta ironía narrativa [...] ». Nous traduisons : « L'utilisation d'un voyage comme fil conducteur général, dans lequel sont rassemblés les personnages qui apportent chacun son récit, avait un antécédent précieux dans le roman grec [...]. Montemayor ne s'éloigne pas trop des recours qu'offrait ce modèle narratif qui impliquait également le commencement de l'histoire *in medias res*, et le maintien du suspense en faisant connaître seulement une partie de la réalité : chaque personnage raconte ce qu'il a vécu depuis sa propre perspective ; c'est seulement en tenant compte de l'ensemble des perspectives que nous obtiendrons un récit complet ; ainsi chaque partie, présentée partiellement, crée suspense et surprise. Ceci produit de la distance et une certaine ironie narrative [...] ». Montemayor, Jorge de : *La Diana*, éd. Asunción Rallo, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 81-82.

<sup>712</sup> Rotrou: *Théâtre complet* 6, p. 213.

<sup>713</sup> Emmanuel Bury explique que « [l]e roman espagnol est d'une telle richesse que déterminer la portée exacte de son influence est quasiment impossible [...]. La *Diane* de Montemayor [1559] est l'une de ces œuvres : comme l'*Arcadie* de Sannazar, ce roman pastoral plante en Europe le goût pour une littérature amoureuse d'inspiration néo-platonicienne. D'Urfé s'en souviendra dans *L'Astrée*, mais aussi Madame de Lafayette dans *Zaïde* (1670), qui reprend le cadre hispano-mauresque de l'histoire de l'Abencérage racontée par Montemayor ». Bury, Emmanuel : *Le classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris : Nathan, 1991, p. 27.

ainsi chez le spectateur des moments de suspense. En outre, l'insertion d'actions secondaires éveille la curiosité du spectateur qui veut savoir comment les fils secondaires vont s'unir à l'intrigue principale<sup>714</sup>. Ce procédé rappelle fort les récits intercalés du roman, à ceci près que les « actions intercalées » de la *comedia* ne constituent pas des *flashbacks*, à la différence des récits intercalés<sup>715</sup>. Une telle structure a pu faciliter l'application de la technique narrative romanesque que nous avons étudiée chez Rotrou. En fait, dans *Venceslas*, Rotrou exploite la segmentation de son modèle *No hay ser padre siendo rey* en supprimant toute une séquence « intercalée » : les parties de la première *jornada* qu'il ne reproduit pas dans *Venceslas* correspondent à la sous-intrigue Alejandro – Casandra. En les supprimant, notre auteur crée le manque d'information qui caractérise la perspective du spectateur.

## V. Conclusion

Nous avons pu observer que la dramaturgie de Rotrou est dominée, pendant de longues années, par ce que la critique est convenue d'appeler sa « théâtralité ». Mais au cours des dernières années de sa carrière, une autre tendance semble s'établir dans son théâtre, une dramaturgie de la surprise et du suspense, ou du « dramatique ». Le déficit d'information dans lequel Rotrou place ses spectateurs est à l'origine des effets de « suspension » et de surprise. La suspension naît de la structure « mystérieuse »<sup>716</sup> des pièces, des intentions cachées des personnages. En même temps, les machinations des personnages sont à l'origine du « trompe-l'œil avec participation » du spectateur, et la péripétie est un moment privilégié pour la surprise qui naît de ce procédé. Cette stratégie est le produit de transformations habiles des modèles espagnols : l'*engaño* des personnages de la *comedia* – leur méprise provoquée par une feinte – devient trompe-l'œil chez Rotrou, le *desengaño* – la découverte de la feinte – devient reconnaissance chez le spectateur français. Cette tendance est contemporaine d'une pratique semblable chez Pierre Corneille. Ce dernier, qui emploie cette espèce de trompe-l'œil pour la première fois en 1635 dans son *Illusion comique*, s'en sert systématiquement dans ses œuvres à partir de *Cinna* (1641). Rotrou s'est donc très vraisemblablement inspiré de cette pratique, qui a d'ailleurs été poursuivie par Thomas Corneille, entre autres dans *Timocrate* (1656/57).

---

<sup>714</sup> Cf. Díez Borque : op. cit., pp. 65-66.

<sup>715</sup> On trouve d'ailleurs également dans la *comedia* des récits évoquant des événements passés. Souvent, il s'agit de descriptions des conditions dans lesquelles un jeune homme a rencontré la dame de son cœur. Nous en trouvons un exemple au début de la deuxième *jornada* de *No hay ser padre siendo rey*, où Rugero fait à Roberto un récit lyrique des circonstances dans lesquelles il a vu Casandra. Cette première rencontre avec Casandra a eu lieu avant le début de la pièce.

<sup>716</sup> Nous reprenons cette expression de Matzat. Cf. Matzat : op.cit.



Les tendances novatrices que nous repérons chez les frères Corneille comme chez Rotrou sont d'inspiration romanesque, mais d'un genre de romanesque plus subtil que celui qui caractérise la majorité des tragi-comédies de l'époque. Ce dernier, le romanesque conventionnel, consiste à déclarer nul le conflit qui était au centre de l'intrigue<sup>717</sup>, souvent par l'apparition d'un personnage inconnu jusque-là, à la façon d'un *deus ex machina*. L'autre espèce de romanesque est celle qui s'inspire de la disposition des romans baroques composés à l'exemple des *Éthiopiennes* d'Héliodore et du roman grec en général. Ces œuvres tirent leur intérêt, c'est-à-dire l'effet agréable de la surprise et du suspense, de la disposition habile du sujet, laissant le lecteur d'abord dans le doute de ce qui a précédé les événements qu'il voit, puis de ce qui arrivera par la suite.

Dans la partie théorique de ce chapitre, nous avons constaté que dans leur interprétation de la péripétie, les traités de poétique de l'époque concèdent un rôle croissant à l'effet de surprise, alors que l'intérêt théorique pour la reconnaissance diminue. Chez d'Aubignac, la préoccupation pour la surprise concerne la tragi-comédie, genre en vogue à l'époque, qui était généralement associé à la surprise. L'interprétation théorique de la péripétie change en même temps que la pratique de la péripétie dans la dramaturgie. Cette réinterprétation peut être rapprochée du fait que ce procédé qui appartenait traditionnellement à la tragédie, avait été adopté par la tragi-comédie. L'effet de surprise procède de plus en plus de l'ironie inverse, qui, corollairement, induit la reconnaissance avec participation.

Pourquoi une nouvelle façon de surprendre ? Sans doute parce qu'on a reconnu que les coups de théâtre à la façon d'*Œdipe* sont usés jusqu'à la corde, que les spectateurs veulent être surpris d'une façon plus subtile que par l'apparition d'un personnage qui arrive « par hasard au cinquième acte, et ne serai[t] arrivé qu'au dixième, si la pièce en eût dix »<sup>718</sup>, pour reprendre le mot de Corneille.

Rappelons en fin de parcours qu'ironie dramatique et effets de surprise ne s'excluent pas : ils se complètent. Cependant, la complicité qu'induit l'auteur avec le spectateur au moyen de l'ironie dramatique apparaît comme une feinte, un leurre, pour prouver au second la supériorité du premier. De fait, il semblerait que l'auteur poursuive deux buts parallèles : avoir la haute main dans le déroulement de son œuvre et avoir prise sur les émotions de ses spectateurs. En d'autres termes l'adaptateur français se veut démiurge et il n'est complice que pour autant qu'il le veut bien. Il reste de bout en bout le maître du jeu.

---

<sup>717</sup> Cf. à propos de cette « surthéâtralisation » : Soare : op.cit.

<sup>718</sup> Corneille : *Trois discours*, p. 65.

## CONCLUSION GENERALE

Tout au début de cette étude, nous nous sommes demandé s'il y avait une « méthode d'adaptation » de Rotrou. Avant de répondre à cette question, remarquons que la transformation d'une *comedia* dans son adaptation française se fait à bien des niveaux et qu'il s'agit là d'une démarche complexe. L'adaptateur choisit une *comedia* à adapter, ou parfois plusieurs modèles à contaminer, et dans cette matière, il sélectionne. Mais cette *inventio*, si l'on peut dire, est indissociable de la *dispositio*, car le choix de la matière est conditionné, entre autres facteurs, par les principes de l'ordre de la disposition. C'est surtout lors de la contamination de plusieurs sujets que l'adaptateur doit se poser la question de savoir à quel endroit de son adaptation il va placer telle ou telle scène qu'il choisit dans un modèle. Les unités de la dramaturgie française, lorsqu'elles sont respectées, exigent une réorganisation de la matière, et la disposition extérieure, c'est-à-dire la forme des cinq actes du théâtre français confronte l'auteur à la nécessité de restructurer. À ces décisions du dramaturge s'ajoutent des choix concernant la mise en scène. Comme la *comedia* ne connaissait pas, en général, de décor de scène, l'adaptation à la scène française et aux décors de l'Hôtel de Bourgogne en particulier pouvait entraîner une réduction du nombre des lieux dramatiques. Tous les aspects que nous venons de mentionner sont indissociables. Cela revient à dire que les étapes du travail de l'adaptateur sont liées les unes aux autres, celles-ci faisant toutes partie d'un calcul stratégique qui tient compte de l'original à adapter, des nécessités pratiques et théoriques de la scène française, sans oublier l'effet sur le public.

L'étude comparée des adaptations et de leurs modèles a montré que Rotrou maîtrise différents modes d'imitation : il adapte des pièces entières, des situations, des structures ; tantôt fidèlement, tantôt en les transformant au point que l'imitation est à peine sensible, comme dans le cas de *La hermosa Alfrede* de Lope de Vega dont nous avons découvert les traces dans l'intrigue secondaire de *Venceslas*. Par ailleurs, sa pratique révèle un recours fréquent à la contamination et une grande variété dans l'utilisation des sources, parfois très nombreuses à « nourrir » une seule adaptation. L'expérience du dramaturge augmentant, la contamination devient un mécanisme de recyclage permettant de

composer de nouvelles pièces à partir d'un certain nombre de situations, et Rotrou va jusqu'à reprendre des situations de ses propres pièces. Cette « recette » de composition s'apparente à la pratique de la *comedia* d'intrigue qui était également caractérisée par une telle écriture combinatoire.

En explorant les pouvoirs et les limites du théâtre inspiré de la *comedia*, Rotrou s'est approprié certains principes de cette dernière. Il adopte un principe de construction de la *comedia* dont il a compris l'efficacité, à savoir le système des personnages comportant généralement trois rôles masculins et deux féminins qui permet de nombreuses constellations et dont le dynamisme naît du déséquilibre entre « galants » et « dames ». Ce système est un générateur efficace d'intrigues, et Rotrou s'en est servi pour enrichir certains sujets. Cependant, il resserre les liens entre les différentes trames de l'intrigue en introduisant des scènes qui accusent leur dépendance réciproque. Ce faisant, il adapte ce système à la situation française en se conformant à l'exigence de l'unité d'action.

Nous avons décelé deux périodes dans la pratique de Rotrou, la première correspondant aux années qui le voyaient lié à l'Hôtel de Bourgogne, la seconde couvrant les années pendant lesquelles il était lieutenant particulier dans sa ville natale de Dreux, à partir de 1640 environ. Pendant les premières années de sa carrière, le choix des sources et la disposition des pièces révèlent une grande perméabilité du théâtre de Rotrou par rapport aux conventions de la *comedia*. Ainsi, entre 1629 et 1637, il exploite volontiers des modèles d'un genre que la critique a dénommé *comedia palatina*, caractérisée par son exotisme fantaisiste, la diversité de l'extraction sociale des personnages et son caractère ludique. *La sortija del olvido*, *La ocasión perdida*, *Mirad a quien alabáis*, *El poder vencido y amor premiado*, et *Laura perseguida* appartiennent à ce genre.

Rotrou renforce le caractère artificiel de ces intrigues en leur donnant des dénouements qui, par un retour à la situation initiale, récompensent toutes les *dramatis personæ*, à la grande satisfaction des spectateurs. Par connivence, non sans un clin d'œil ironique, Rotrou semble se conformer à une attente du public, à savoir que la comédie et la tragi-comédie finissent bien, là où certains modèles espagnols prévoyaient la punition d'un protagoniste.

Nous retrouvons cette même connivence avec le public à un autre niveau d'adaptation. La structure « narrative » de la *comedia* espagnole suppose une certaine complicité entre l'auteur et son public. Ce dernier possède en général un avantage d'information sur les *dramatis personæ*, lui permettant de se sentir supérieur aux personnages représentés et d'anticiper certains mouvements. La supériorité du spectateur joue surtout un rôle dans les instances de feinte qui sont légion dans le théâtre espagnol.

Dans les pièces de sa « première période », Rotrou reproduit volontiers ces effets d'ironie dramatique. Il les multiplie même par la combinaison habile de plusieurs feintes. Par ce moyen, il augmente l'artifice de ses modèles et crée des effets de suspense.

Outre les thématiques convenues de la *comedia* et ses stratégies « communicatives », Rotrou adopte dans un premier temps certains principes de la *dispositio* du théâtre espagnol, comme la variabilité du lieu, les ruptures de scène avec changement de lieu à l'intérieur d'un acte, ruptures qui lui permettent de nombreux changements de perspective. Ce faisant, il exploite les possibilités que lui offrait le décor simultanément de l'Hôtel de Bourgogne. Lorsqu'il change l'organisation spatiale par rapport à un modèle espagnol, c'est – dans cette première moitié de sa carrière – pour des raisons d'économie de décors et non pas pour se conformer aux unités. C'est dire que pendant les années 1630, le théâtre français peut se montrer aussi narratif que le théâtre espagnol du siècle d'or qui fait défiler devant l'imagination des spectateurs des actions s'étendant dans l'espace et dans le temps, à la façon d'un roman sous la houlette d'un narrateur omniscient.

L'exception qui confirme la règle, c'est la *Diane*, pour laquelle Chapelain a fourni à Rotrou le canevas et où les unités de temps et de lieu sont scrupuleusement respectées. Mais il s'agit là d'un conformisme de circonstance de la part du jeune dramaturge : un mécène l'avait présenté à Chapelain et il espérait faire d'une pierre deux coups : gagner la faveur de ce critique en même temps que celle du Cardinal de Richelieu. Le conformisme dont Rotrou fait preuve dans la *Diane* ne l'empêche pas de prendre ses libertés avec les unités dans *Les occasions perdues* et surtout *L'heureuse constance*, créées toutes deux à la même époque. Dans cette dernière pièce, il exploite pleinement les possibilités du décor multiple qui lui permet notamment de mettre en scène des changements de lieu entre deux pays. Il semblerait que l'attitude de Rotrou soit opportuniste : il profite des libertés de l'époque « pré-classique » aussi longtemps qu'il peut, pour s'assujettir aux nouvelles règles lorsque celles-ci commencent à être de rigueur. Seule l'unité d'action sera toujours respectée.

Suite à cette période que nous venons d'évoquer et qui correspond aux années 1630 liées à l'Hôtel de Bourgogne, se dessine puis émerge une seconde période qui couvre les années pendant lesquelles Rotrou fut lieutenant particulier dans la ville natale de Dreux jusqu'à sa mort prématurée en 1650. Le retour de notre poète à Dreux, en 1639, suit de près la querelle du *Cid*, événement majeur qui ne saurait passer inaperçu pour Rotrou. Il se produit, entre 1637 (année de création de *Laure persécutée*) et 1642 (année de création de *Bélisaire*), un tournant dans sa pratique de l'adaptation de la *comedia*. Si ses premières années étaient dominées par le genre frivole de la *comedia palatina*, il s'essaie, à partir de

1642, dans des genres plus sérieux. Dans *Bélisaire* et *Don Bernard de Cabrère*, il adapte des *comedias de privados* – drames qui relatent la montée d'un favori dans la faveur du souverain, pour montrer ensuite comment la fatalité le fait retomber dans la disgrâce et la mort. Dans *Le véritable Saint Genest*, il transforme en tragédie chrétienne une *comedia de santos*, genre qui sert à glorifier la vie d'un saint. *Venceslas*, finalement, est tiré d'un modèle qu'on peut carrément qualifier de *tragedia*.

Les adaptations de cette seconde période de la carrière de Rotrou se caractérisent par le respect général des « règles » de la dramaturgie française. Il unifie l'action de ses modèles quand ceux-ci réunissent plusieurs actions à l'aide d'un thème commun. Pour se soumettre aux unités de lieu et de temps, il supprime les épisodes qui supposaient des mouvements dans l'espace ou qui nécessitaient une absence prolongée d'un personnage. La concentration du lieu est parfaite dans *Venceslas* qui n'a besoin que d'une salle de palais et d'une pièce attenante. Dans *Le véritable Saint Genest*, le procédé du théâtre dans le théâtre permet une observation parfaite des unités de temps et de lieu. Cependant, la mise en abyme du théâtre fait ressortir la fiction théâtrale et révèle une certaine ironie envers le respect des unités, propagées par les théoriciens justement dans le but de faire oublier le caractère fictif de la représentation théâtrale.

Quant à la liaison des scènes, elle dépend chez Rotrou de l'unité de lieu. C'est dire que les ruptures de scène correspondent en général à des changements de lieu, exception faite de quelques « liaisons de fuite ». La pratique de Rotrou devenant de plus en plus conforme à l'unité de lieu, la liaison des scènes se fait de plus en plus régulière. Ainsi, on constate dans *Venceslas* une observation minutieuse de la liaison des scènes, et presque générale dans *Bélisaire* et *Don Bernard de Cabrère*. Rotrou transforme les changements de perspective de ses modèles en scènes liées et, de cette manière, rend plus proprement dramatiques des actions dont le déroulement obéissait à une technique romanesque.

Qu'une remarque nous soit permise à propos de la relation entre la théorie et la pratique dramatique en France et en Espagne. En général, dans l'Espagne du siècle d'or, les dramaturges ne reconnaissent pas l'autorité d'Aristote en matière de théâtre. L'écrit théorique le plus important, l'*Arte nuevo* de Lope de Vega, est la justification d'une pratique déjà existante. Généralement, les rares écrits théoriques du *siglo de oro* concernant le théâtre suivent plutôt la pratique qu'ils n'essaient de la régler. (Le *Theatro de los theatros* de Bances Candamo constitue à ce propos l'exception qui confirme la règle). En France, par contre, les théoriciens « réguliers » des années 1630, avec Chapelain en première position, se veulent prescriptifs, et ils interprètent la *Poétique* d'Aristote, ainsi que les commentaires italiens de celle-ci, comme des recueils de

préceptes à l'intention des poètes encore inexpérimentés. L'impression qui s'en dégage est celle d'un théâtre français dont l'évolution ne serait que la mise en œuvre d'une théorie préfabriquée face à un théâtre espagnol libre de toute contrainte.

Mais il s'agit là d'une conception qu'on ne saurait soutenir en dernière conséquence. Malgré leurs efforts, Chapelain et La Mesnardière n'ont pas toujours réussi à guider la pratique dans la direction désirée. Certes, il est vrai que pour les trois unités, la théorie des années 1630 a été déterminante pour la pratique des dramaturges. Cependant on sait qu'au cours des années 1640, le principe de l'unité de lieu a souvent été interprété comme une unité « complexe » qui ne satisfaisait pas à l'exigence d'une réduction du lieu aux dimensions de la scène de théâtre. D'autres principes de la dramaturgie « classique » sont issus de la pratique : la liaison des scènes, par exemple, est passée du statut d'ornement facultatif à celui d'une règle. Dans ce cas, les traités de poétique n'ont fait que suivre la pratique. La même chose vaut, à notre avis, pour l'organisation des actes et entractes. C'est dire que la pratique est parfois en avance sur la théorie que l'on ferait peut-être mieux d'appeler « critique littéraire ».

Plutôt qu'une théorie dramatique, Rotrou suit surtout une pratique novatrice de son époque. De manière générale, il semble avoir été très sensible et réceptif à la pratique de Pierre Corneille qu'il ne perd jamais de vue. Lorsque ce dernier se lance de plus en plus dans la tragédie, Rotrou se met à adapter des sujets espagnols sérieux (*Bélisaire*, *Le véritable Saint Genest*, *Venceslas*). En outre, il « recycle » des vers ou des idées de pièces cornéliennes dans son propre théâtre, autant de signes d'admiration trahissant en même temps les sources de son inspiration.

Un aspect de l'adaptation de la *comedia* qu'il nous semble très important de souligner, c'est l'effet visé sur le public. À ce propos, la dramaturgie de Rotrou révèle également une évolution. Nous avons vu que pendant les premières années de création, Rotrou entretient son public par des intrigues qui surprennent en le conduisant d'un pays à l'autre et qui se servent d'un romanesque convenu pour l'émerveillement du public. Mais à partir du milieu des années 1640, des procédés novateurs lui permettent de susciter surprise et admiration : Rotrou suit son époque en utilisant le trompe-l'œil avec participation du spectateur, en transformant la reconnaissance contrefaite en une reconnaissance réelle. Cela devient transparent dans *Don Bernard de Cabrère* et *Venceslas* où Rotrou transforme habilement ses modèles pour provoquer des effets de suspense et de surprise. Le procédé pour y parvenir est l'ironie inverse, une stratégie communicative opposée à l'ironie dramatique qui avait caractérisé ses œuvres de jeunesse et qui domine le théâtre espagnol. Il semble suivre en cela la pratique de Corneille, qui s'était déjà servi de l'ironie inverse pour produire des effets de surprise.

Dans une perspective plus large, cette pratique semble procéder du roman baroque dans la tradition des *Éthiopiennes* d'Héliodore. Nous avons en l'occurrence affaire à une nouvelle forme de romanesque que Rotrou n'a pas plus dédaignée que son confrère.

Dans ce contexte, l'étude de la théorie aristotélicienne à propos de la péripétie et de la reconnaissance s'est avérée très fructueuse. De fait, Rotrou (et avant lui Corneille) a habilement exploité une complicité virtuelle entre la « narrativité » de l'intrigue (romanesque) et la théorie aristotélicienne du théâtre. Nous avons constaté que chez certains théoriciens comme Heinsius et d'Aubignac, la péripétie et la reconnaissance reçoivent des nuances d'interprétation tendant à renforcer l'indépendance de la péripétie et l'importance de l'effet de surprise. En transformant la reconnaissance sur le mode de l'ironie dramatique en reconnaissance avec participation du spectateur, Rotrou introduit un effet nouveau tout en restant dans le cadre de la *Poétique* aristotélicienne.

Il est à ce propos intéressant de remarquer que cette nouvelle « narrativité » de l'intrigue fait son entrée dans la dramaturgie de Rotrou après l'instauration, dans la dramaturgie française, d'un système de règles qui semblent faites pour assurer une distinction plus nette du théâtre par rapport au roman. Déjà dans la *Poétique* d'Aristote, on peut lire que l'action tragique se limite en général à un jour, alors que celle de l'épopée peut durer un an. L'observation de l'unité de temps serait donc un moyen de se démarquer du genre narratif. Les unités de lieu et d'action ont également pour conséquence la concentration typique d'un théâtre dramatique, se distinguant du théâtre espagnol ou du théâtre français tel que le défendaient les « irréguliers » des années 1620 et 1630, traditions qui s'inspiraient du roman. D'un côté, abandon des habitudes baroques d'un théâtre narratif par le choix et la disposition (externe) de son sujet, de l'autre, exploitation de procédés narratifs au profit du suspense et de la surprise. Tout au long de sa carrière, Rotrou regarde du côté du romanesque, sans pour autant perdre de vue – du moins dans sa seconde période – qu'un théâtre sans règles risque de se dévoyer en devenant un sous-produit du roman.

Nous avons esquissé une étude des parallèles entre les structures narratives de la tradition romanesque baroque et celles du théâtre de Corneille et de Rotrou. Il serait intéressant de comparer de telles structures narratives dans un corpus plus vaste, en confrontant d'une part des pièces de théâtre et des œuvres en prose, et d'autre part les traditions littéraires espagnole et française. Dans ce contexte, l'étude d'adaptations concrètes d'une littérature ou d'un genre à l'autre permettrait de voir comme à la loupe les différences entre les stratégies narratives de deux littératures nationales ou entre les genres narratif et dramatique. Du point de vue des structures narratives, l'étude de la

pratique d'un « successeur » de Rotrou comme Thomas Corneille pourrait également donner des résultats révélateurs concernant l'évolution des procédés mis en œuvre dans l'adaptation de la *comedia*.

L'approche que nous avons choisie pour cette étude était pluridimensionnelle. Nous avons exploré différents aspects qui ont conditionné le travail d'adaptation de Rotrou : pratique dramatique française et espagnole, théorie française et espagnole, la dramaturgie de certains contemporains de Rotrou (notamment celle de Pierre Corneille), dramaturgie et prose fictionnelle. Cette approche nous a permis de faire la part des apports de la théorie aristotélicienne du théâtre, de la dramaturgie espagnole et de la pratique dramatique française dans celle de Rotrou, auteur naguère dédaigné qui, en particulier grâce à un intense travail d'édition critique, a regagné la faveur de la critique actuelle. Nous espérons que la présente étude de ses procédés d'adaptation contribuera également à accorder à Rotrou la place qu'il mérite au sein du Panthéon du « grand siècle » français.

Fin



## SAMENVATTING IN HET NEDERLANDS:

### JEAN ROTROU ALS BEWERKER VAN DE SPAANSE *COMEDIA*

Jean Rotrou (1609-1650) was met zijn *Bague de l'oubli* (1629) de eerste Fransman die een Spaans toneelstuk voor een Frans publiek bewerkte. Dit sloeg zo aan, dat Rotrou Spaanse voorbeelden tot uitgangspunt voor zijn toneeloeuvre bleef nemen. Zijn keuze kreeg direct navolging. Zo is de *Cid* (1636) van Pierre Corneille ook een bewerking van een Spaans model (*Las mocedades del Cid* van Guillén de Castro): het werd een van de grootste successen op het Franse toneel van de zeventiende eeuw.

Aan het literaire oeuvre van Rotrou zijn diverse studies gewijd, maar tot nu toe ontbreekt een systematisch onderzoek naar zijn gebruik van Spaanse bronnen, een interessant aspect vanwege de talrijke tegenstellingen tussen de Franse en Spaanse toneeltraditie in de betreffende periode. Het doel van dit proefschrift is dan ook een analyse te geven van Rotrous adaptatiestrategie. De centrale vraagstelling richt zich hier op de werkwijze van deze auteur: hoe ging hij te werk bij de keuze van de stof (*inventio*), bij de ordening (*dispositio*) en verwoording (*elocutio*) ervan en met welke effecten trachtte hij zijn publiek te beleren, vermaken, ontroeren of te verrassen.

In de inleiding van dit proefschrift wordt, binnen een culturele en literaire context, een beknopt overzicht gegeven van Rotrous carrière als toneeldichter, in een tijd dat het Franse toneel zich in verschillende opzichten vernieuwde. Rond 1630 kwam een nieuwe generatie van jonge auteurs op (onder wie Pierre Corneille, Jean Mairet, Georges de Scudéry en de jeugdige Jean Rotrou zelf), terwijl er vrijwel gelijktijdig een tegenstelling ontstond tussen twee groepen die in de literatuurgeschiedenis als *réguliers* en *irréguliers* worden aangeduid.

De *réguliers* stonden in een neo-aristotelische traditie en beweerden dat de toneelschrijver zijn doel moest zien te bereiken door aan bepaalde eisen zoals de eenheden van handeling, tijd en plaats te voldoen. Hiermee wilden zij de omstandigheden van de handeling wat tijd en ruimte betreft zo perfect mogelijk in overeenstemming brengen met de omstandigheden van de voorstelling. Deze eisen, gekoppeld aan de eis van waarschijnlijkheid, moesten de illusie van een werkelijk gebeuren opwekken en de emoties medelijden en angst bij de toeschouwers versterken. Door het beleven van angst en medelijden zouden de toeschouwers immers een morele verbetering ondergaan. Het

gaat hierbij om een ethische interpretatie van de aristotelische *katharsis* die men als morele zuivering interpreteerde. Volgens deze opvatting zijn alleen bepaalde onderwerpen geschikt voor het toneel, namelijk die welke zich binnen een paar uur op waarschijnlijke wijze op één en dezelfde plaats afspelen.

De *irréguliers* daarentegen waren van mening dat het doel van dramatische kunst moest zijn om alles uit te beelden wat überhaupt kon gebeuren, ongeacht de omstandigheden van tijd en ruimte. Volgens hen was de toeschouwer in staat om zich door de kracht van de verbeelding overal heen te verplaatsen, door de tijd en door de ruimte. Hun doel was in de eerste plaats om het publiek vermaak te bieden, en dit kon ook gebeuren door het vertonen van handelingen die niet aan de eisen van de *réguliers* voldeden. Het dramatische genre *par excellence* van de *irréguliers* was de tragi-komedie, die als nieuw genre niet per se gebonden was aan de eisen van de neo-aristotelische poëtica. In de loop van de discussie, die uiteindelijk werd gewonnen door de *réguliers*, werden de regels aan alle dramatische genres opgelegd. De positie van Rotrou hierin is ambivalent. Hoewel er geen theoretische teksten met betrekking tot poëtische kwesties van hem bekend zijn, weten we dat hij in het begin van zijn carrière de steun van Chapelain en Richelieu zocht die beiden voorstanders van de *régularité* waren. Uit de literaire praktijk van Rotrou, en dan vooral uit zijn vroege tragi-komedies, blijkt echter dat hij zich eerder door een vermaak zoekend publiek liet leiden dan door strakke regelgeving.

Hoofdstuk I laat aan de hand van drie voorbeelden zien hoe Rotrou verschillende bronnen met elkaar combineert. Hierbij blijkt dat hij op zeer handige manier gebruik maakt van de overeenkomsten tussen de bronnen om hun handelingen te contamineren. Per bewerking verschillen het aandeel van de diverse bronnen en de manier van hun verwerking sterk van elkaar. Soms wordt er een enkele scène of situatie uit een bron overgenomen, soms de hele handeling. In de meeste gevallen weerspiegelt zich het brongebruik in de naamgeving van personages en in de overname van losse verzen uit de brontekst. In twee van zijn laatste toneelbewerkingen gaat Rotrou over tot een nieuwe manier van imitatie: hij contamineert Spaanse bronnen met elementen uit eigen toneelstukken. Dit hergebruik van teksten is al eerder aangetoond bij Molière en getuigt van de wil economisch om te gaan met de ten dienste staande middelen: procédés die hun werking hebben bewezen, worden opnieuw ingezet. Op die manier konden vanuit een beperkt aantal situaties steeds weer nieuwe toneelstukken worden gecreëerd. Dit procédé vindt men ook in de Spaanse *comedia* en het is waarschijnlijk dat Rotrou zich hiervan bewust was.

Hoofdstuk II benadert Rotrous *comedia*-bewerkingen vanuit het perspectief van de verlangde eenheid van handeling. Dit was een van de hoofdpunten van de aristotelische *Poëtica* en heeft na 1620 een sterke invloed gehad op de Franse toneeltheorie en -praktijk. Hielden de Spaanse voorbeelden van Rotrou zich al aan deze eis? Weliswaar sprak Lope de Vega zich in zijn *Arte nuevo* uit voor eenheid van handeling, in de praktijk van het Spaanse toneel zijn ook handelingen te vinden die niet aan deze eis voldoen. Soms worden meerdere handelingen door een overkoepelend thema verbonden, zoals in *Lo fingido verdadero*, model van Rotrous *Véritable saint Genest* (1644). Hier streeft Rotrou naar eenheid van handeling door enerzijds een nevenintrige die de eenheid verstoortte, te elimineren, en anderzijds de banden tussen de resterende nevenintrige en de hoofdintrige te versterken. Vaak zijn twee *comedia*'s verbonden door een gezamenlijk thema (hierin ligt overigens de oorsprong van de losse nevenintrige in de *Cid*: het Spaanse model, *Las mocedades del Cid*, kent een vervolg, *Las hazañas del Cid*, waarin de nevenintrige van *Las mocedades* een grote rol speelt). *Don Bernard de Cabrère* (1646) van Rotrou volgt eveneens het eerste deel van een Spaans tweeluik. Rotrou benadrukt hier de eenheid van handeling door alle verwijzingen naar het tweede deel te schrappen en door een afloop te construeren die de handeling tot een bevredigend einde brengt.

Veel *comedia*'s die wel aan de eis van eenheid voldoen, bevatten complexe handelingen met meerdere intriges. Dit heeft in het geval van Corneilles *Cid* tot problemen geleid. In de *Querelle du Cid* kreeg Corneille het verwijt dat zijn nevenintrige rond de *infante* doña Urraque overbodig was omdat deze geen invloed had op de hoofdintrige. Waarschijnlijk was dit aanleiding voor Rotrou om in zijn latere bewerkingen van *comedia*'s speciale scènes in te voegen die een nauw verband tussen de intriges tot stand brachten. Hierdoor werd de eenheid van handeling benadrukt die in de Spaanse modellen vaak minder zichtbaar aanwezig was.

Rotrou maakte zich met betrekking tot de handelingsconstructie een principe van de Spaanse *comedia* eigen: een systeem van vijf hoofdpersonages, drie mannelijke en twee vrouwelijke, die in verschillende combinaties koppels vormden waarbij steeds een mannelijk personage overbleef. De talrijke mogelijkheden om koppels te vormen, te verbreken en opnieuw te vormen verleenden dit systeem een dynamiek waarvan Rotrou graag gebruik maakte. Hij paste het systeem aan de conventies van het Franse toneel aan door telkens aan het eind van zijn bewerkingen twee koppels door een huwelijk te verenigen. Dit kwam ook in de Spaanse *comedia* wel voor hoewel hier allerlei variaties mogelijk waren en het stuk niet noodzakelijk met twee huwelijken eindigde.

Hoofdstuk III behandelt Rotrous adaptatietechniek vanuit het oogpunt van tijd en plaats van de handeling. In de loop van de 30er jaren van de zeventiende eeuw zijn in Frankrijk de reeds genoemde eenheden van tijd en plaats tot wetten verheven, waaraan de meeste toneelauteurs zich hielden. In het Spaanse toneel daarentegen waren ook deze eenheden niet vereist. Wel was het zo dat ieder bedrijf zich binnen een dag afspeelde. Maar tussen de bedrijven kon veel tijd verlopen zodat de hele handeling een langere tijdsperiode in beslag nam. De plaats van handeling kon gedurende ieder bedrijf veranderen en talrijke “sprongen” in de ruimte waren in de Spaanse *comedia* gebruikelijk. Bovendien werkte het Spaanse toneel in de tijd van Lope de Vega meestal zonder decor zodat de verbeelding van de toeschouwers alleen door de taal en de handelingen van de acteurs werd gestuurd en de plaatsgebondenheid dus losser was. Analyse van Rotrous bewerkingen laat zien dat het decor van het Franse toneel (in het bijzonder van het *Hôtel de Bourgogne* waar de stukken van Rotrou werden opgevoerd) een duidelijke invloed had op de omgang met de plaats van de handeling. Het *décor simultané* met zijn verschillende compartimenten (in het algemeen vijf) maakte het mogelijk om de wisselende plaatsen van de Spaanse modellen weer te geven. De weinige aanpassingen van de plaats van handeling in de vroege stukken van Rotrou kunnen verklaard worden door de behoefte om op economische wijze om te gaan met de mogelijkheden van het decor. In die vroege periode, waarin de eenheid van plaats nog geen grote rol in zijn dramaturgie speelde, vertonen zijn adaptaties van *comedia's* grote vrijheid in de omgang met tijd en plaats. De komedie *Diane* (1632), die zich strikt houdt aan de eenheden van tijd en plaats, vormt in dit verband een uitzondering die verklaard kan worden uit het feit dat Jean Chapelain, schrijver en theoreticus, Rotrou opdracht had gegeven het stuk te schrijven en hem bovendien een schets van het te schrijven stuk had geleverd.

Pas vanaf *Laure persécutée* (1637) wordt zichtbaar dat Rotrou in zijn adaptaties van *comedia's* systematisch let op de eenheid van plaats en tijd. Hij lijkt hier mee te gaan met zijn tijd. In de tweede helft van zijn carrière als toneelschrijver koos Rotrou zijn Spaanse bronnen ook zó, dat de aanpassing aan de eenheden van tijd en plaats relatief makkelijk kon plaatsvinden. Deze stukken spelen zich grotendeels in een paleis af en maken geen gebruik meer van reizen zoals dat in de bronnen van zijn eerdere adaptaties het geval was. De verlangde korte duur van de handeling in de Franse bewerkingen zou wel eens kunnen verklaren waarom deze stukken telkens eindigen met een terugkeer naar de beginsituatie, terwijl de *comedia's* vaak een echte ontwikkeling vertoonden. De korte tijdsperiode maakte het namelijk minder gemakkelijk zo'n ontwikkeling te laten plaatsvinden. In plaats hiervan koos Rotrou voor vrij conventionele ontknopingen waarin

door een gelukkig toeval alle misverstanden en problemen werden opgelost en het stuk met een verzoening eindigde.

Hoofdstuk IV is gewijd aan de aanpassingen die de uiterlijke vorm, dat wil zeggen de indeling in bedrijven en scènes, van de toneelstukken betreffen. Het Franse toneel volgde de traditionele (van het Latijnse toneel afkomstige) vorm in vijf bedrijven terwijl de Spaanse *comedia's* in drie bedrijven waren opgebouwd. De transformatie van de ene structuur naar de andere bracht met zich mee dat de dichter nieuwe *entractes* moest toevoegen. Hierbij gebruikt Rotrou zo veel mogelijk de *entractes* van zijn modellen, vooral die tussen het tweede en derde bedrijf van de *comedia's*, een moment van bijzondere spanning en verwachting bij de toeschouwer. Bij de *entractes* die Rotrou zelf introduceerde, maakte hij handig gebruik van spanningsmomenten binnen de bedrijven van zijn Spaanse modellen. Soms werden scènes speciaal verplaatst of gearrangeerd om net voor het einde van een bedrijf spanning bij de toeschouwer te creëren. Dit procédé is onder andere bekend van Pierre Corneille en kenmerkt het hele oeuvre van Rotrou. Door de spanning en verwachting tijdens de *entractes* kregen de betreffende toneelstukken een sterke interne samenhang.

De *liaison des scènes* in het Franse toneel kwam uit de praktijk voort, en ontwikkelde zich in de loop van de zeventiende eeuw tot een norm die ook door de theoretici werd omarmd. Kort gezegd houdt deze norm in dat in elke scène, behalve in de eerste van elk bedrijf, minstens één personage uit de voorafgaande scène aanwezig was. Daardoor werd voorkomen dat er binnen de bedrijven pauzes ontstonden die bij het publiek verveling zouden kunnen veroorzaken. Tegelijkertijd waarborgde de *liaison des scènes* dat de tijd van de handeling in de bedrijven niet werd onderbroken en zorgde de continue aanwezigheid van personages op het toneel ervoor dat de handeling zich nauwelijks in de ruimte verplaatste. Hierin ligt ook het verband van de *liaison* met de eenheden van tijd en plaats.

In het Spaanse toneel golden andere conventies voor de indeling van de bedrijven in scènes. De *liaison des scènes* was hier een onbekend principe; de bedrijven bevatten talrijke overgangen waarbij twee opeenvolgende scènes een geheel andere samenstelling van personages lieten zien. Vaak werden deze overgangen ook gekenmerkt door een verplaatsing van de handeling waardoor er sprongen in de ruimte ontstonden. Maar over het algemeen waren er tussen scènes geen sprongen in de tijd. Binnen elk bedrijf liep de handeling continu door, alleen de plaats veranderde. Het Spaanse toneel maakte hier dankbaar gebruik van de mogelijkheden die ook de roman bood, namelijk de vrijheid om een handeling vanuit wisselend perspectief te tonen.

In zijn vroege stukken volgde Rotrou dit principe van de Spaanse *comedia* en hij werd hierbij ondersteund door het simultane decor van het *Hôtel de Bourgogne*: de verschillende compartimenten op het toneel maakten het mogelijk dat de handeling snel van plaats veranderde en de *liaison des scènes* vaak werd onderbroken. Maar vanaf 1640 ging Rotrou de *liaison* steeds regelmatig toepassen, wat zeker ook te verklaren valt door het in acht nemen van de eenheden van tijd en plaats. Vooral als het toneel niet van plaats verandert volgt bijna automatisch de *liaison des scènes*. Door dit principe steeds meer te volgen versterkte Rotrou in zijn latere stukken de interne samenhang van de handeling. Tegelijkertijd benadrukte hij het dramatische karakter van zijn bewerkingen tegenover de techniek van zijn Spaanse modellen die sterk aan de roman doet denken.

In hoofdstuk V worden Rotrous bewerkingen van de Spaanse *comedia* onderzocht, met als uitgangspunt het perspectief van de toeschouwer zoals dit uit de dramatische tekst kan worden afgeleid. Het perspectief van de toeschouwer wordt in deze zin bepaald door de mate waarin hij geïnformeerd is over de handeling en de intenties van de personages. De toneelkunst maakt vaak gebruik van de alwetendheid van de toeschouwer om het effect van dramatische ironie te bereiken. In tragedies staat dit effect dan ook bekend als tragische ironie. Het klassieke voorbeeld hiervan is Oedipus die in zijn onwetendheid de gruwelijkheden begaat die hij juist wilde voorkomen terwijl de toeschouwer hiervan op de hoogte is. In komedies brengt dramatische ironie komische effecten teweeg: door zijn informatievoorsprong begrijpt de toeschouwer dubbele betekenissen die voor de betreffende personages op dat moment verborgen blijven. Bij bedrog tussen personages is dramatische ironie effectief omdat de toeschouwer zich superieur waant ten opzichte van de *dramatis personæ*. Bovendien schept de auteur een bijzondere band met de kijker door hem meer te laten weten dan de personages. Deze dramatische ironie is typerend voor de Spaanse *comedia*. In het begin van zijn carrière als toneelschrijver maakte Rotrou volop gebruik van dit procédé en versterkte hij soms zelfs het theatrale effect van zijn Spaanse modellen door de misvattingen van verschillende personages elkaar te laten kruisen. Maar in latere jaren wordt een andere tendens voelbaar. In plaats van een informatievoorsprong krijgt de toeschouwer steeds meer te maken met een informatieachterstand waardoor hij herhaaldelijk voor verrassingen komt te staan. Intenties van personages blijven verborgen en de verwickelingen van de handeling worden ondoorzichtig. Terwijl in het Spaanse model de *desengaño*, dat wil zeggen de ontdekking van het bedrog, alleen voor de personages een verrassing betekent, is het in Rotrous *Don Bernard de Cabrère* en in *Venceslas* ook de toeschouwer die door een onverwachte herkenning wordt overvallen. Het meest sprekende voorbeeld van zo'n

transformatie is het plotselinge inzicht dat de prins zijn broer heeft vermoord in plaats van zijn vermeende tegenstander in *No hay ser padre siendo rey* en *Venceslas* (1647). In het Spaanse stuk is de toeschouwer zich al bewust van de tragische fout, in het Franse stuk niet. In de *comedia* ziet de toeschouwer de vergissing van de personages en de tragische herkenning vanuit een superieure positie. Bij Rotrou kan hij alleen naar de waarheid gissen en derhalve noch de herkenning noch de daaruit voortvloeiende peripetie voorspellen. Deze strategie gebruikt Rotrou ook al in *Célie ou le vice-roi de Naples* (1645) en *Don Bernard de Cabrère*.

Bij een analyse van eigentijdse poëtische traktaten met betrekking tot het vraagstuk van de 'herkenning' en 'peripetie' blijkt dat de peripetie steeds meer als verrassende gebeurtenis wordt begrepen en niet alleen als ommezwaai van de handeling. In dit opzicht past Rotrou's bewerkingstrategie in een algemene trend. In de *Pratique du théâtre* (1657) van d'Aubignac is expliciet sprake van verschillende mogelijkheden om bedrog tussen personages te bewerkstelligen: d'Aubignac onderkent dat het effect van bedrog op het toneel verandert al naargelang de toeschouwer is ingelicht.

Een belangrijke conclusie van dit proefschrift is echter dat deze voor het toneel nieuwe invulling van peripetie en herkenning in de eerste plaats uit de praktijk voortkwam. Corneille beëindigde zijn *Illusion comique* (1635) met een peripetie die zowel voor het personage Pridament als voor de toeschouwer onvoorspelbaar was. Vanaf *Cinna* (1641) gebruikte Corneille systematisch de informatieachterstand van de toeschouwer om hem te misleiden en vervolgens te verrassen. Zijn jongere broer Thomas Corneille deed later hetzelfde in *Timocrate* (1656/57), het meest succesvolle Franse toneelstuk van de zeventiende eeuw. Hier wordt bij de herkenning de ware identiteit van het hoofdpersonage onthuld waardoor het stuk een onverwachte wending krijgt.

Dit procédé van de informatieachterstand heeft waarschijnlijk zijn oorsprong in de barokke roman vanuit de traditie van Heliodorus' *Aethiopica*. Het genre van de barokke roman wordt gekenmerkt door een bijzondere vertelstrategie: door het verhaal *in medias res* te laten beginnen wordt het begin van de handeling eerst in het duister gelaten en pas later stukje bij beetje geopenbaard. Deze informatieachterstand prikkelt de lezer om verder te lezen tot hij heeft begrepen hoe de situatie aan het begin van het verhaal is ontstaan. Vanaf dat moment richt de aandacht van de lezer zich op de afloop van het stuk. Deze vertelstrategie, die door Jacques Amyot in zijn beroemde *préface* voor de Franse vertaling van de *Aethiopica* is beschreven, vinden we terug in de dramatische praktijk van Rotrou en van de gebroeders Corneille die in de expositie van hun stukken bepaalde handelingsaspecten in het duister laten.

De peripetie en de herkenning krijgen dus een invulling die afwijkt van hun klassieke vorm. Het romanprocédé van de informatieachterstand bood een nieuwe manier om het toneelpubliek te verrassen en om spanning te creëren. De vraag waarom deze nieuwe 'truc' nodig was, is niet zonder meer te beantwoorden. Wellicht was de traditionele *coup de théâtre*, die meestal werd ingeluid door het onverwachte optreden van een tot dan toe onbekend personage, op dat moment zo versleten dat deze wending bij het publiek nauwelijks meer aansloeg. Rotrous omgang met het nieuwe spanningsmiddel toont aan dat hij, net als Corneille, graag experimenteerde met de mogelijkheden van het toneel. De vergelijking van zijn adaptaties met de Spaanse modellen laat duidelijk zien hoe hij hierbij te werk ging. De hier beschreven techniek is net als de *liaison des scènes* voortgekomen uit de praktijk en pas daarna beschreven door de theoretici. Hieruit wordt duidelijk dat niet alleen de theorie invloed uitoefende op de praktijk maar dat ook het omgekeerde gebeurde. Weliswaar heeft Rotrou zich laten leiden door belangrijke theoretische principes als de eenheden van handeling, tijd en plaats, maar als man van de praktijk heeft hij nooit uit het oog verloren dat toneel vooral door zijn effect op het publiek succesvol wordt.



## BIBLIOGRAPHIE

Au cours de la présente étude, nous renvoyons par « *Théâtre complet* » à l'édition STFM du théâtre de Rotrou. Nous nous référons à la même édition pour l'indication des vers dans les citations.

### 1. Sources

#### Éditions des œuvres de Rotrou

Rotrou, Jean : *Théâtre complet 1 ; Bélisaire, Venceslas*, éd. Marianne Béthery, Paris : Société des Textes Français Modernes, 1998.

Rotrou, Jean : *Théâtre complet 2 ; Hercule mourant, Antigone, Iphigénie*, éd. Bénédicte Louvat, Dominique Moncond'huy et Alain Riffaud, Paris : STFM, 1999.

Rotrou, Jean : *Théâtre complet 3 ; La Sœur, Célie ou le vice-roi de Naples*, éd. Claude Bourqui, Paris : STFM, 2000.

Rotrou, Jean : *Théâtre complet 4 ; Crisante, Le véritable Saint Genest, Cosroès*, éd. Alice Duroux, Pierre Pasquier, Christian Delmas, Paris : STFM, 2001.

Rotrou, Jean : *Théâtre complet 5 ; L'Hypocondriaque, Amélie, La Doristée*, éd. Hélène Baby, Paris : STFM, 2002.

Rotrou, Jean : *Théâtre complet 7 ; Laure persécutée, L'innocente infidélité, La Pèlerine amoureuse*, éd. Catherine Dumas, Jean-Claude Vuillemin, Perry Gethner, Paris : STFM, 2004.

Rotrou, Jean : *Théâtre complet 8 ; Les Ménechmes, Les Sosies, Les Captifs ou les Esclaves*, éd. Jean-Yves Vialleton, Hélène Visentin, Noémie Courtès, Paris : STFM, 2005.

Rotrou, Jean : *Œuvres*, réimpression de l'édition de 1890 (Paris), 5 tomes, Genève : Slatkine Reprints, 1967.

Rotrou, Jean : *Théâtre choisi*, éd. Hémon, Paris : Garnier, 1906 (première édition Paris : Laplace, Sanchez & Cie, 1883).

Rotrou, Jean : *Cosroès : tragédie*, éd. Jacques Schérer, Paris : Didier, 1950.

- Rotrou, Jean : *Venceslas. Tragi-comédie*, éd. Wolfgang Leiner, Sarrebruck : West-Ost Verlag, 1956.
- Rotrou, Jean : *Venceslas : tragédie*, publiée avec une notice biographique, une notice littéraire et des notes explicatives par René Vaubourdolle, Paris : Hachette, 1922.
- Rotrou, Jean : *Dom Bernard de Cabrere. Tragi-comédie de Rotrou*, Paris : Antoine de Sommaville, 1647.
- Rotrou, Jean : *Saint Genest & Venceslas*, éd. Thomas Frederick Crane, Boston : Ginn, 1907.
- Rotrou, Jean : *La Sœur*, Paris : Augustin Courbé, 1647.
- Rotrou, Jean : *Laure persécutée*, éd. Jacques Morel, Mont-de-Marsan: Feijóo, 1991.

### **Autres auteurs des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles**

- Castro y Bellvís, Guillén de: *Las mocedades del Cid*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid: Cátedra, 1990.
- Corneille, Pierre : *Œdipe : tragédie*, Paris : A. Courbé et G. de Luyne, 1659.
- Corneille, Pierre : *Héraclius, empereur d'Orient : tragédie*, in : *Œuvres de P. Corneille*, t. 5, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris : Hachette, 1862.
- Corneille, Pierre : *Don Sanche d'Aragon : comédie héroïque*, in : *Œuvres de P. Corneille*, t. 5, éd. Charles Marty-Laveaux, Paris : Hachette, 1862.
- Corneille, Pierre : *Cinna, ou La clémence d'Auguste*, Paris : A. Courbé, 1643.
- Corneille, Pierre : *Horace. Tragédie*, Paris : Augustin Courbé, 1641.
- Corneille, Pierre : *L'illusion comique*, Paris : F. Targa, 1639.
- Corneille, Pierre : *La suivante*, éd. Margitić, Genève: Droz, 1978.
- Corneille, Pierre : *La vefve ou Le traistre trahy*, Paris : F. Targa, 1634
- Corneille, Thomas : *Timocrate. Tragédie*, éd. Yves Giraud, Genève : Droz, 1970.
- Della Porta, Giambattista : *Gli duoi fratelli rivali*, éd. et trad. Louise George Clubb, Berkeley: University of California Press, 1980.
- Della Porta, Giambattista: *La sorella*, in: *Commedie del cinquecento II*, Milano: Rizzoli Editore, 1959, p. 375-492.
- Mahelot, Laurent : *Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pièce contenus en ce présent livre*, reproduit en partie in : « Décorations pour les pièces de Rotrou, jouées à l'Hôtel de Bourgogne de 1628 à 1634 (d'après le *Mémoire de Laurent Mahelot*, continué par Michel Laurent, 1673) », in : *Revue de la Société d'histoire du théâtre* III (Deuxième année), 1950, pp. 26-271.
- Mairet, Jean : *La Silvanire ou la Morte vive*, tragi-comédie pastorale, Paris : F. Targa, 1631.

- Mira de Amescua, Antonio de: *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*, in: *Teatro completo III*, Universidad de Granada, 2003.
- Mira de Amescua, Antonio de: *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, in: *Teatro completo III*, Universidad de Granada, 2003.
- Mira de Amescua, Antonio de: *El capitán Belisario, o ejemplo mayor de la desdicha*, in: *Teatro II*, éd. Ángel Valbuena Prat, 1957.
- Montemayor, Jorge de : *La Diana*, éd. Asunción Rallo, Madrid: Cátedra, 1995.
- Rojas Zorrilla, Francisco de: *No hay ser padre siendo rey*, in: *Comedias escogidas*, éd. Don Ramón de Mesonero Romanos, Madrid : Rivadeneyra, 1866, pp. 389-406.
- Tirso de Molina : *Los cigarrales de Toledo*, in : August Buck et al. (éd.): *Dichtungslehren der Romania*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, pp. 567-568.
- Tirso de Molina: *Obras dramáticas completas*, Tomo II, Madrid: Aguilar, 1952.
- Tirso de Molina: *Obras dramáticas completas*. Tomo III, Madrid: Aguilar, 1958.
- Vega Carpio, Lope Félix de : *Comedia famosa de la sortixa del olvido*, in: *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid : por la Viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, 1619.
- Vega Carpio, Lope Félix de : *El caballero de Olmedo*, éd. Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1999.
- Vega Carpio, Lope Félix de: *El castigo sin venganza*, in: *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid: por la viuda de Alonso Martin, 1635 (éd. facsimile sur cervantesvirtual.com).
- Vega Carpio, Lope Félix de: *Obras dramáticas*, 13 vol., Madrid: Real Academia Española, 1916-1930.

### **Ouvrages théoriques de l'antiquité, du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle**

- Amyot, Jacques : « Préface » à la traduction des *Amours de Théagènes et Chariclée*, (1<sup>re</sup> édition : 1547), pp. IX-X.
- Aristote : *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Seuil, 1980.
- Aristote : *Poëtica*, trad. N. van der Ben & J.M. Bremer, Amsterdam : Polak & Van Gennepe, 1999.
- Aubignac, François Hédelin, abbé de : *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris : Honoré Champion, 2001.
- Bances Candamo, Francisco de : *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London : Tamesis, 1970.
- Chapelain, Jean : « Préface de l'Adone du Marin », in : Chapelain : *Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, Paris: Droz, 1936, pp. 71-111.

- Chapelain, Jean : « Lettre sur la Règle des vingt-quatre heures », in : *Opuscules critiques*, éd. citée, pp. 113-126.
- Chapelain, Jean : « Discours de la poésie représentative », in : *Opuscules critiques*, éd. citée, pp. 127-131.
- Chapelain, Jean : « Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du *Cid* », in : *Opuscules critiques*, éd. citée, pp. 153-197.
- Chapelain, Jean : *Lettres*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, t. I, Paris 1880.
- Corneille, Pierre : *Trois discours sur le Poème dramatique*, éd. Louis Forestier, Paris : SEDES, 1982.
- Durval, Jean-Gilbert : « Discours à Cliton sur les Observations du *Cid* avec un Traité de la disposition du Poème Dramatique et de la prétendue règle de vingt-quatre heures », in : Giovanni Dotoli : *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*, Paris : Klincksieck, 1997, p. 270-297.
- Heinsius, Daniel: *De tragœdiæ constitutione. La constitution de la tragédie dite La Poétique d'Heinsius*, éd. Anne Duprat, Genève : Droz, 2001.
- Huet, Pierre Daniel : *Traité de l'origine des romans*, éd. facsimile Hans Hinterhäuser, Stuttgart : Metzeler, 1966.
- La Mesnardière, Jules de: *La Poétique*, Tome premier, Paris: Antoine de Sommaville, 1639.
- La Taille, Jean de : *De l'art de la tragédie*, éd. Frederick West, Éditions de l'Université de Manchester, 1939.
- Ogier, François : « Préface au lecteur » en tête de *Tyr et Sidon. Tragicomédie divisée en deux journées* de Jean de Schélandre, in : Giovanni Dotoli : *Temps des préfaces*, p. 181-191.
- Rapin, René : *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris : chez François Muguet, 1684.
- Scudéry, Georges de : « Observations sur le *Cid* », in: Armand Gasté : *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Hildesheim / New York : Georg Olms, pp. 73-74.
- Vega Carpio, Lope Félix de: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, in: Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, Madrid: Sociedad general española de librería, 1976.
- Vega Carpio, Lope Félix de: « Prólogo dialogístico » a la *Parte XVI de comedias*, in: *Comedias escogidas IV*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid: Rivadaneira, 1860.

## 2. Ouvrages modernes

- Aubrun, Charles Vincent : *La comedia española (1600-1680)*, Madrid : Taurus, 1968, p. 21 (traduit du français par Julio Lago Alonso ; titre original: *La Comedie espagnole (1600-1680)*, 1966).
- Arellano, Ignacio: « Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada », in : *La comedia de capa y espada. Cuadernos de teatro clásico 1*, Madrid, 1988, pp. 27-49.
- Baby, Hélène : *La tragi-comédie : de Corneille à Quinault*, Paris : Klincksieck, 2000.
- Baelen, Jacqueline van : *Rotrou: le héros tragique et la révolte*, Paris: Nizet, 1965.
- Berger, Günter : « Legitimation und Modelle : Die « Aithiopika » als Prototyp des französischen heroisch-galanten Romans », in : *Antike und Abendland*, XXX, 1984, pp. 177-189.
- Biet, Christian : « L'oral et l'écrit », in : *Histoire de la France littéraire. Tome 2 : Classicismes. XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle*, volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris : PUF, 2006 pp. 409-434.
- Bonfils, François : « L'émergence de genres dramatiques nationaux. Une autre signification du théâtre dans le théâtre chez Lope de Vega et Rotrou », in : Francine Wild (éd.) : *Genre et société*, Université de Nancy 2, 2000, pp. 127-148.
- Boorsch, Jean : « L'invention chez Corneille : Comment Corneille ajoute à ses sources », in : Henri M. Peyre (éd.) : *Essays in honor of Albert Feuillerat*, New Haven : Yale University Press, 1943, pp. 115-128.
- Bourqui, Claude : *Les sources de Molière*, Paris : Sedes, 1999.
- Bray, René : *La formation de la doctrine classique en France*, Paris : Nizet, 1966.
- Buchetmann, F.- Edmund : *Jean de Rotrou's Antigone und ihre Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Einflusses auf die französische Tragödie des XVII. Jahrhunderts*, Erlangen & Leipzig : Deichert, 1901.
- Buck, August et al. (éd.): *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1972.
- Bürger, Peter : *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater 1630: Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenaeum, 1971.
- Bury, Emmanuel : *Le classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris : Nathan, 1991.
- Canonica, Elvezio : « El teatro dentro del teatro : Desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega », in : Isabel Ibañez (éd.) : *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro*, Pamplona : EUNSA, 2005, pp. 131-148.
- Cave, Terence: *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford : Clarendon Press, 1988.
- Cave, Terence : « Suspense and the pre-history of the novel », in : *Revue de littérature comparée* 70, num. 4 (1996), pp. 507-516.

- Chardon, Henry : *La vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, Paris, 1884.
- Cioranescu, Alexandre : *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève : Droz, 1983.
- Clubb, Louse George : *Giambattista della Porta, dramatist*, Princeton: Princeton University Press, 1965.
- Couderc, Christophe : *Le système des personnages de la « comedia » espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, Doctorat: Études Ibériques, Université de Paris X – Nanterre, 1997.
- Couderc, Christophe : « La comedia de enredo y su adaptatación en Francia en el siglo XVII : transformación de un género », in : *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Almagro 1997, pp. 269-283.
- Couderc, Christophe : « Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII) : algunos ejemplos », in : *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1999 pp. 323-348.
- Couderc, Christophe : « 'Quedar vacío el tablado' : sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », in : Isabel Ibáñez (Coord.) : *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro*, Pamplona : EUNSA, 2005, pp. 89-110.
- Deierkauf-Holsboer, Wilma : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris*, Paris : Nizet, 1960.
- Deierkauf-Holsboer, Wilma : *Le théâtre du Marais, Tome premier : La période de gloire et de Fortune (1634 (1629) – 1648*, Paris : Nizet, 1954.
- Díez Borque, José María : « Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega », in: *La comedia de capa y espada* (Cuadernos de teatro clásico), Madrid, 1988, pp. 61-81.
- Díez Borque, José María : *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch, 1978.
- Dotoli , Giovanni : *Temps des préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Paris : Klincksieck, 1997.
- Dumas, Catherine : « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou », in : *Dix-septième siècle* 215 (Avril-Juin 2002), 323-342.
- Dutertre, Éveline : *Scudéry dramaturge*, Genève : Droz, 1988.
- Dvorník, František : *Saint Venceslas, duc de Bohème, martyr*, Prague : Imprimerie d'État, 1929.
- Eco, Umberto : *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1996.
- Eco, Umberto : *De Superman au Surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1993 (édition originale 1978).

- Ehrstine, Glenn: « Vom Zeichen zum (leeren) Abbild. Das Drama der Frühen Neuzeit als visuelles Medium », in: Barbara Becker-Cantarino et al.: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Teil I, Wiesbaden: Harrassowitz, 2000, pp. 407-417.
- Esmein, Camille : *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, Paris : Honoré Champion, 2004.
- Faliu-Lacourt, Christiane : *Guillén de Castro*, thèse, Université de Toulouse, 1984.
- Forestier, Georges : « Imitation parfaite et ressemblance absolue : réflexions sur un paradoxe classique », in : *Poétique* 21, 82 (1990), pp. 187-202.
- Forestier, Georges : « *Le véritable Saint Genest* de Rotrou : Enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne », in : *Dix-septième siècle* 45 (1993), pp. 305-322.
- Forestier, Georges : « D'une tragédie ronsardienne à une tragi-comédie anti-ronsardienne : les deux versions de *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre », in : Bernard Beugnot et Robert Melançon : *Les voies de l'invention aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Études génétiques*, Université de Montréal, 1993.
- Forestier, Georges : « Illusion comique et illusion mimétique », in : *Papers on French Seventeenth-Century Literature* 11 (1984), pp. 377-391.
- Forestier, Georges : *Le théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève : Droz, 1981.
- Gasté, Armand : *La querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Hildesheim / New York : Georg Olms Verlag, 1974.
- Génétiot, Alain : *Le classicisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2005.
- Ginestier, Paul : *Vers une science de la littérature : esthétique des situations dramatiques : théâtre français et étranger contemporain*, thèse, Paris, 1961.
- Guichemerre, Roger : « Molière imitateur de lui-même : la 'retractatio' dans ses dernières comédies », in : *Littératures* 27 (1992), p. 45-59.
- Guichemerre, Roger : « La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron », in : Charles Mazouer : *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires, 1991, pp. 255-268.
- Guichemerre, Roger : *La tragi-comédie*, Paris : PUF, 1981.
- Guizot, François-P.-G. : *Corneille en son temps*, Paris : Didier, 1852.
- Harmsen, Anton J.E. : *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, thèse Université d'Amsterdam, Rotterdam: Ordeman, 1989.
- Héland-Cosnier, Colette : « 'La scène est à Paris' de Calderón à d'Ouille », in : *Deux siècles de relations hispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*, Paris : L'Harmattan, 1987, pp. 151-161.

- Hénin, Emmanuelle : « L'illusion scénique de la Renaissance italienne à Corneille », in : *Littératures classiques* 44. *L'illusion au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion 2002, pp. 15-34.
- Janke, Wolfgang : *Anagnorisis und Peripetie. Studien zur Wesensverwandlung des abendländischen Dramas*, Thèse, Université de Cologne, 1953.
- Jansen, Jeroen : « Anders of beter. Emulatie in de renaissancistische literatuurtheorie », in: *De zeventiende eeuw* 21, n.2 (2005), pp. 181-197.
- Jansen, Jeroen : « *Aulularia* – *Warenar*, adaptatie in contrast », in: *Spektator* 18 (1988 - 1989), pag. 124-151.
- Jansen, Jeroen : *Decorum. Observaties over de literaire gepastheid in de renaissancistische poëtica*, Hilversum: Verloren, 2001.
- Jarry, Jules : *Essai sur les oeuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Lille : Quarré, 1868.
- Jobin, Sybille : *William Shakespeare: Die Dramaturgie der Zuschauerüberraschung in seinen Komödien*, Bonn: Bouvier, 1979.
- José Prades, Juana de: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1963.
- Julio, Teresa : « La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla », in: Rafael González Cañal, Felipe B. Pedraza Jiménez & Elena Marcello (éd.) : *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 237-253.
- Kern, Edith G. : *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1949.
- Kibédi-Varga, Aron : *Les poétiques du classicisme*, Paris : Aux amateurs de livres, 1990.
- Knutson, Harold C. : *The ironic game: A study of Rotrou's comic theater*, Berkeley: University of California Press, 1966.
- Lancaster, Harry Carrington: « The ultimate source of Rotrou's Venceslas and Rojas Zorrilla's *No hay ser padre siendo rey*, in : *Modern Philology* XV (November 1917), pp.115-120.
- Lancaster, Henry Carrington: *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, Part I : The pre-classical period 1610-1634, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1929, 2 vol.
- Lancaster, Henry Carrington: *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, Part II: The period of Corneille 1635-1651, Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1932, 2 vol.
- Leiner, Wolfgang : « *Venceslas* ou le triomphe de la royauté », in : *French Review* XLIII, 2 (1969), pp. 249-258.
- Lever, Maurice : « Chapelain et Rotrou. Le plan inédit de 'La Diane' », in : *Revue d'histoire littéraire de la France* 71, n. 4, (1971), pp. 662-676.



- Losada Goya, José Manuel : « Les salons et l'Espagne. À propos de quelques querelles littéraires », in : *Littératures classiques 58. Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2006, pp. 47-55.
- Losada Goya, José Manuel: *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle : présence et influence*, Genève: Droz, 1999.
- Ly , Nadine : *Théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1994.
- MacCurdy, Raymond R.: *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1958, p.39.
- Magallón, J. Pérez : « Del Arte nuevo de Lope al arte « reformado » de Bances », in : *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 207-222.
- Magendie, Maurice : *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris : Droz, 1932.
- Marín, Diego: « Carácter y función de la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega », in : *Hispanófila 3* (1957), pp. 41-51.
- Martinenche, Ernest : *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris : Hachette, 1900.
- Matzat, Wolfgang : *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- May, Georges : *Tragédie Cornélienne. Tragédie Racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, Urbana: The University of Illinois Press, 1948.
- Meerhoff, Kees (C.G.) : « 'Bélisaire' en pays libre : 'La cause de la tolérance', un inédit de 1770 », in : *Mémorable Marmontel 1799-1999*, Études réunies par Kees Meerhoff et Annie Jourdain, Amsterdam-Atlanta, GA : Rodopi, 1999, pp. 97-112.
- Moncond'huy, Dominique : *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2005.
- Montoya, Alicia C. : *Après Corneille, après Racine. Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, thèse Université de Leyde, 2005, à paraître à Paris chez Champion, 2007 (Les Dix-huitièmes Siècles, no 106).
- Morel, Jacques : *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris : Armand Colin, 1968.
- Morello, Joseph : *Jean Rotrou*, Boston : Twayne, 1980.
- Morley, S. Griswold & Courtney Bruerton: *The chronology of Lope de Vega's comedias*, New York: Modern Language Association of America, 1940.
- Nelson, Robert J.: *Immanence and transcendence: the theater of Jean Rotrou, 1609-1650*, Columbus: Ohio State University Press, 1969.
- Orlando, Francesco : *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino : Bottega d'Erasmus, 1963.
- Parent, Brice : *Variations comiques, ou les réécritures de Molière par lui-même*, Paris : Klincksieck, 2000.

- Pasquier, Pierre: « Le merveilleux peut-il être merveilleux ? L'aporie de la crédibilité dans l'esthétique théâtrale classique », in : *Histoire de la France littéraire. Tome II : Classicismes. XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : PUF, 2006, pp. 629-644.
- Pasquier, Pierre : « Une brillante critique du modèle classique : le *Discours à Cliton* », in : *Revue de la Société d'histoire du théâtre* 44, n. 2 (avril-juin 1992), pp. 129-145.
- Pavesio, Monica : *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria : Edizioni dell'Orso Medusa, 2000.
- Person, Léo : *L'histoire du Véritable Saint Genest de Rotrou*, Paris : 1882.
- Pfister, Manfred: *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by John Halliday, Cambridge University Press, 1988.
- Picciola, Liliane : *Corneille et la dramaturgie française*, Tübingen : Narr, 2002.
- Powell, John S.: *Music and Theatre in France, 1600-1680*, Oxford : Oxford University Press, 2000
- Rennert, Hugo Albert : *The Spanish Stage*, New York: Dover Publications, 1963.
- Rohou, Jean : *La tragédie classique*, Paris : Sedes, 1996.
- Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, Madrid: Sociedad general española de librería, 1976.
- Rozas, Juan Manuel: « La obra dramática de Lope de Vega », in : *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 37-68.
- Ryngaert, Jean-Pierre: « L'antre et le palais dans le décor simultané selon Mahelot. Étude du fonctionnement de deux espaces antagoniques », in : Elie Konigson : *Les Voies de la création théâtrale, VIII: Théâtre, histoire, modèles*, Paris : CNRS, 1980, pp. 184-226.
- Schérer, Jacques: *La dramaturgie classique en France*, Paris : Nizet, 1959.
- Schüler, Gerda : *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega und Jean Rotrou*, thèse, Cologne, 1966.
- Sentaurens, Jean : « Vraisemblance. Théâtralité. Spectacle. Le poète contre le charpentier. Lope de Vega et le nouveau public de théâtre, vers 1620 », in : Isabel Ibañez (éd.) : *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro*, Pamplona : EUNSA, 2005, pp. 33-49.
- Serralta, Frédéric : *Antonio de Solís et la « comedia » d'intrigue*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987.
- Soare, Antoine : « Vérité, vraisemblance et querelle des genres sérieux », in : Sabrina Vervacke et al. : *Les songes de Clio. Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*, Presses de l'Université Laval, 2006, pp. 115-156.
- Steffens, Georg : *Rotrou-Studien. Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vegas*, Oppeln : Franck, 1891.

- Stegmann, André : *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*. Tome II : L'Europe intellectuelle et le théâtre. Signification de l'héroïsme cornélien. Paris : Armand Colin, 1968.
- Taillandier, Georges St. René : *Rotrou, sa vie et ses œuvres*, Paris : Lahure, 1865.
- Todorov, Tzvetan : « Typologie du roman policier », in : *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, pp. 55-65.
- Valle Abad, Federico del: *Influencia española sobre la literatura francesa: ensayo crítico sobre Juan Rotrou (1609-1650)*, Ávila, 1946.
- Vitse, Marc : *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, France Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- Vuillemin, Jean-Claude: *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Paris – Seattle – Tübingen : Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994.
- Welslau, Erich: *Imitation und Plagiat in der französischen Literatur: von der Renaissance bis zur Revolution*, Rheinfelden: Schäuble, 1976.
- Ynduráin, Domingo: « Personaje y abstracción », in : *El personaje dramático. Actas de las VII Jornadas de teatro clásico español*, Madrid: Taurus, 1985, pp. 27-36.
- Ziomek, Henryk : *A history of Spanish golden age drama*, The University Press of Kentucky, 1984.

## INDEX

### Index nominum

#### A

- Alemán, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, 23, 24  
Alexandre Hardy, 6, 21, 24, 257  
Amyot, Jacques: *Les Éthiopiennes ou Théagène et Chariclée*, 255, 256, 257, 274, 278  
Anne d'Autriche, reine de France, 22  
Anne de Clèves, 63  
Arellano, Ignacio: 'Convenciones y rasgos genéricos', 36, 147  
Aristote: *Poétique*, 13, 84, 91, 136, 138, 146, 160, 180, 203, 233, 234, 235, 238, 243, 245, 264, 266, 294  
Aubignac: *Pratique du théâtre*, 9, 87, 116, 121, 140, 152, 174, 203, 212, 215, 240, 241, 242, 245, 274, 278, 294

#### B

- Baby, Hélène: *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, 6, 27, 131, 280  
Bances Candamo, Francisco de: *Theatro de los theatros*, 29, 30, 35, 36, 90, 102, 264, 278  
Belleforest: *Histoires tragiques*, 61  
Berger, Günter: 'Die *Aithiopika* als Prototyp des französischen heroisch-galanten Romans', 255  
Biet, Christian: 'L'oral et l'écrit', 201  
Bonfils, François: 'L'émergence de genres dramatiques nationaux', 102  
Boorsch, Jean: 'L'invention chez Corneille', 109  
Bourqui, Claude: *Les sources de Molière*, 2, 39, 42, 58, 231, 280  
Bray, René: *La formation de la doctrine classique en France*, 10, 132, 134, 136, 138, 148, 161, 182, 233, 280  
Buchetmann, F.- Edmund: *Jean de Rotrou's Antigone und ihre Quellen*, 2, 41, 83, 280  
Buck, August: *Dichtungslehren der Romania*, 9, 29, 278, 280  
Bürger, Peter: *Die frühen Komödien Pierre Corneilles*, 8, 205, 280

#### C

- Calderón de la Barca: *La dama duende*, 26, 101  
Cardinal de Richelieu, 7, 8, 9, 10, 16, 18, 26, 60, 73, 149, 171, 263, 269, 292  
Castro y Bellvis, Guillén de: *La piedad en la justicia*, 48, 49, 50, 69, 79; *Las hazañas del Cid*, 89, 90, 92, 270; *Las mocedades del Cid*, 25, 74, 89, 90, 92, 135, 145, 151, 152, 185, 186, 212, 221, 247, 268, 270, 277  
Cave, Terence: 'Suspense and the pre-history of the novel', 255, 256, 280; *Recognitions. A Study in Poetics*, 243, 244, 280  
Cellot, Louis: *Chosroes*, 42; *Sanctus Adrianus Martyr*, 42, 95, 96, 100, 167  
Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote*, 24, 258; *Novelas ejemplares*, 24  
Chapelain, Jean: *Discours de la poésie représentative*, 13, 130, 199, 253, 279; *Le Gueux ou La vie de Guzman d'Alfarache*, 24; *Les sentiments de l'Académie*, 13, 131, 234, 279; *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 9; Préface de *l'Adone* du Marin, 253, 278  
Chardon, Henry: *La vie de Rotrou mieux connue*, 3, 17, 18, 19, 281  
Cioranescu, Alexandre: *Le masque et le visage*, 22, 23, 25, 89, 97, 281  
Corneille, Pierre: *Cinna ou la clémence d'Auguste*, 14, 27, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 68, 69, 129, 149, 241, 249, 259, 274, 277; *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu*, 165, 177, 182, 183; *Héraclius*, 58, 59, 68, 249, 250, 251, 252, 277; *La mort de Pompée*, 14; *Le Cid*, 25, 45, 48, 74, 89, 108, 152, 212, 221  
Corneille, Thomas: *Timocrate*, 245, 246, 247, 248, 251, 254, 259, 274, 277  
Couderc, Christophe: 'La comedia de enredo y su adaptación en Francia', 106, 126, 129, 166, 217; 'Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia', 6, 70, 115, 229, 281; 'Sobre el tiempo y la continuidad de la acción', 146, 179; *Le système des personnages de la 'comedia' espagnole*, 104

## D

- de Griek, Claude: *Den grooten Bellizarius*, 15  
Deierkauf-Holsboer, Wilma: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris*, 7, 135, 281; *Le théâtre du Marais*, 281  
Della Porta, Giambattista: *Gli duoi fratelli rivali*, 220, 221, 277; *La sorella*, 42, 277  
Díez Borque, José María: 'Mecanismos de construcción y recepción de la comedia', 35, 206; *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, 29, 184, 281  
Dotoli, Giovanni: *Temps des préfaces*, 10, 11, 117, 141, 279, 281  
Dubravius: *Historia Bohemica*, 48, 61  
Dumas, Catherine: 'Les paradoxes du roi et du bouffon', 156, 165, 213, 276  
Durval, Jean-Gilbert: 'Discours à Cliton sur les Observations du Cid', 10, 117, 140, 141, 152, 279, 285  
Dutertre, Éveline: *Scudéry dramaturge*, 169, 281  
Dvorník, František: *Saint Venceslas, duc de Bohème, martyr*, 62, 281

## E

- Eco, Umberto: *De Superman au Surhomme*, 39, 201, 281; *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs*, 201, 281  
Ehrstine, Glenn: 'Vom Zeichen zum (leeren) Abbild. Das Drama der Frühen Neuzeit als visuelle Medium', 137, 139, 155  
Esmein, Camille: *Poétiques du roman*, 255, 282

## F

- Faliu-Lacourt, Christiane: *Guillén de Castro*, 90, 282  
Forestier, Georges: 'Illusion comique et illusion mimétique', 139, 167, 282; 'Imitation parfaite et ressemblance absolue', 138, 282; *Le théâtre dans le théâtre*, 167, 282; *Le véritable Saint Genest* de Rotrou, 103, 282

## G

- Gasté, Armand: *La querelle du Cid*, 11, 15, 16, 26, 131, 152, 158, 241, 279, 282  
Génétiot, Alain: *Le classicisme*, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 137, 138, 139, 141, 142, 169, 282  
Guichemerre, Roger: 'La francisation de la comedia espagnole chez d'Ouille et Scarron', 197, 282; 'Molière imitateur de lui-même', 81, 282; *La tragi-comédie*, 99, 282

## H

- Harmsen, Anton J.E.: *Onderwys in de tooneel-poëzy*, 74, 282  
Heinsius, Daniel: *De constitutione tragædiæ*, 11, 160, 279

- Héland-Cosnier, Colette: 'La scène est à Paris' de Calderón à d'Ouille, 161  
Henri VIII, roi d'Angleterre, 64  
Holbein, Hans (le jeune): *Portrait d'Anne de Clèves*, 64, 65  
Huet, Pierre Daniel: *Traité de l'origine des romans*, 255, 279, 282

## I

- Ingres, Jean Auguste Dominique: *Homère déifié*, 16, 17

## J

- Janke, Wolfgang: *Anagnorisis und Peripetie*, 244, 245, 283  
Jarry, Jules: *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, 1, 3, 283  
Jobin, Sybille: *William Shakespeare; Die Dramaturgie der Zuschauerüberraschung in seinen Komödien*, 211, 283  
José Prades, Juana de: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, 104, 283  
Juan de la Cueva: *Ejemplar poético*, 29  
Julio, Teresa: 'La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla', 78, 209

## K

- Kern, Edith G.: *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, 11, 234, 283  
Kibédi-Varga, Aron: *Les poétiques du classicisme*, 14, 283  
Knutson, Harold C.: *The ironic game; A study of Rotrou's comic theater*, 3, 204, 216, 217, 219, 249, 283

## L

- La Celestina*, 24, 258  
La Mesnardière, Jules Pilet de: *Poétique de Jules de La Mesnardière*, 9, 11, 165, 234, 238, 294  
La Taille, Jean de: *De l'art de la tragédie*, 137, 279  
Lancaster, Henry Carrington: 'The ultimate source of Rotrou's Venceslas and Rojas Zorrilla's *No hay ser padre siendo rey*', 48; *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, 97, 148, 283  
*Lazarillo de Tormes*, 23  
Leiner, Wolfgang: 'Venceslas ou le triomphe de la royauté', 228  
Lescaillje, Katharina: *Wenceslaus koning van Poolen*, 15  
Lever, Maurice: 'Chapelain et Rotrou. Le plan inédit de *La Diane*', 158  
Losada Goya, José Manuel: 'Les salons et l'Espagne. À propos de quelques querelles littéraires', 23; *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, 20, 97, 284  
Louis XIII, roi de France, 10, 22, 84, 116, 118, 149

## M

- MacCurdy, Raymond R.: *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, 49, 284
- Magallón, J. Pérez: 'Del Arte nuevo de Lope al arte reformado de Bances', 29
- Magendie, Maurice: *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus*, 255, 256, 284
- Mahelot, Laurent: *Mémoire de plusieurs décorations*, 135, 153, 154, 155, 157, 162, 163, 164, 190, 196, 277, 285
- Mairet: *Silvanire*, 10, 161, 277
- Marín, Diego: 'Carácter y función de la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega', 101, 102, 284
- Martinenche, Ernest: *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, 5, 70, 284
- Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, 248, 259, 284
- May, Georges: *Tragédie Cornélienne. Tragédie Racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, 245, 249, 254, 284
- Mira de Amescua, Antonio de: *El capitán Belisario, o ejemplo mayor de la desdicha*, 22, 168, 278; *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, 21, 92, 96, 97, 119, 120; *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*, 101, 118, 168, 210, 216, 222, 225, 278
- Molière: *Le Bourgeois gentilhomme*, 15
- Moncond'huy, Dominique: *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, 9, 134, 284
- Montemayor, Jorge de: *Los siete libros de La Diana*, 20, 23, 24, 73, 258, 278
- Montoya, Alicia C.: *Après Corneille, après Racine. Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, 59, 81, 284
- Morel, Jacques: *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, 4, 72, 99, 166, 284
- Morello, Joseph: *Jean Rotrou*, 2, 69, 72, 75, 82, 159, 284

## N

- Nederhoven, Peter: 't *Verwarde huwelijk*, 15

## O

- Ogier, François: 'Préface au lecteur de *Tyr et Sidon*', 10, 11, 142
- Orlando, Francesco: *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, 3, 108, 111, 125, 126, 170, 284
- Ouville, Antoine le Métel d': *L'esprit follet*, 26, 161

## P

- Parent, Brice: *Variations comiques, ou les réécritures de Molière par lui-même*, 80, 284
- Pasquier, Pierre: 'Le merveilleux peut-il être merveilleux?', 129, 130, 131, 253, 285; 'Une brillante critique du modèle classique; le *Discours à Cliton*', 117, 141, 285

- Pavesio, Monica: *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, 25, 285
- Pfister, Manfred: *The Theory and Analysis of Drama*, 204, 205, 209, 285
- Picciola, Liliane: *Corneille et la dramaturgie espagnole*, 4, 6, 33, 63, 90, 92, 95, 169, 186, 247
- Powell, John S.: *Music and Theatre in France, 1600-1680*, 149, 285

## Q

- Quevedo, Francisco de: *Historia de la vida del Buscón*, 23

## R

- Racine, Jean: *Britannicus*, 15
- Rennert, Hugo Albert: *The Spanish Stage*, 150, 285
- Ricardo de Turia: *Apologético de las comedias españolas*, 29
- Rohou, Jean: *La tragédie classique*, 8, 140, 285
- Rojas Zorrilla, Francisco de: *No hay ser padre siendo rey*, 20, 22, 34, 36, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 79, 92, 108, 109, 111, 185, 196, 200, 201, 202, 206, 208, 209, 226, 227, 228, 229, 232, 259, 274, 278, 283
- Rotrou: *Agésilan de Colchos*, 18, 20, 257; *Amélie*, 20, 40, 78, 79, 213, 217, 276; *Antigone*, 2, 41, 47, 82, 166, 276, 280; *Bélisaire*, 5, 15, 20, 42, 62, 99, 100, 108, 118, 121, 128, 133, 167, 168, 187, 188, 192, 195, 196, 230, 263, 264, 265, 276, 284; *Célie ou le vice-roi de Naples*, 219, 274, 276; *Cosroès*, 3, 21, 40, 42, 43, 56, 62, 82, 276; *Crisante*, 56, 69, 276; *Diane*, 20, 107, 108, 129, 131, 132, 133, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 169, 175, 187, 188, 257, 258, 263, 271, 283, 293; *Don Bernard de Cabrière*, 3, 5, 15, 20, 45, 48, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 92, 96, 98, 99, 100, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 120, 166, 167, 168, 188, 195, 196, 212, 215, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 232, 264, 265, 270, 274; *Don Lope de Cardone*, 20, 45, 48, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 166, 175, 292; *Hercule mourant*, 161, 276; *L'heureuse constance*, 5, 20, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 111, 114, 122, 124, 125, 127, 154, 162, 163, 164, 165, 169, 187, 188, 191, 194, 218, 263, 292, 293; *La Bague de l'oubli*, 2, 5, 20, 25, 42, 103, 111, 118, 121, 127, 154, 156, 162, 164, 165, 169, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 213, 214, 217, 268, 281, 293; *La belle Alphrède*, 63, 72, 99; *La Céliane*, 21; *La Célimène*, 20; *La sœur*, 3, 219; *Laure persécutée*, 3, 5, 20, 45, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 82, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 162, 165, 166, 167, 169, 170, 187, 188, 191, 195, 214, 215, 216, 217, 263, 271, 276, 277, 293; *Le véritable saint Genest*, 93, 167, 170; *Les deux pucelles*, 20, 257; *Les occasions perdues*, 5, 20, 42, 111, 122, 162, 164, 165, 169, 187, 194, 208, 232, 263, 293; *Venceslas*, 3, 5, 15, 19, 20, 40, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66,

67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 126, 128, 133, 167, 168, 175, 188, 196, 199, 200, 202, 204, 206, 208, 209, 212, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 241, 248, 249, 251, 253, 254, 256, 259, 261, 264, 265, 274, 276, 277, 281, 283, 292, 294

Rozas, Juan Manuel: 'La obra dramática de Lope de Vega', 145, 285; *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, 144, 146, 179, 185, 279, 285

Ryngaert, Jean-Pierre: 'L'antre et le palais dans le décor simultané selon Mahelot', 135, 153, 154, 156, 285

## S

Schérer, Jacques: *La dramaturgie classique en France*, 2, 3, 27, 88, 134, 148, 161, 172, 173, 180, 181, 182, 183, 189, 206, 276, 285

Schüler, Gerda: *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega und Jean Rotrou*, 4, 5, 43, 44, 70, 92, 285

Scudéry, Georges de: *L'amant libéral*, 24; *Observations sur le Cid*, 11, 26, 152, 241, 279

Sentaurens, Jean: 'Vraisemblance. Théâtralité. Spectacle. Lope de Vega et le nouveau public de théâtre, vers 1620', 150, 151, 285

Soare, Antoine: 'Vérité, vraisemblance et querelle des genres sérieux', 127, 128, 131, 133, 201, 202, 212, 225, 241, 247, 252, 257, 260, 285

Steffens, Georg: *Rotrou-Studien. Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vegas*, 3, 5, 43, 70, 285

Stegmann, André: *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*, 61, 286

## T

Tirso de Molina: *Los Cigarrales de Toledo*, 29

Todorov, Tzvetan: 'Typologie du roman policier', 203, 286

## U

Urfé, Honoré (d'): *L'Astrée*, 24, 254, 256, 257, 258, 284

## V

Valle Abad, Federico del: *Influencia española sobre la literatura francesa; ensayo crítico sobre Juan Rotrou*, 70, 286

Vega Carpio, Lope Félix de: *Don Lope de Cardona*, 21, 70, 71, 72, 74, 76, 110; *El castigo sin venganza*, 33, 50, 51, 146, 179, 278, 281; *El poder vencido y amor premiado*, 20, 21, 42, 43, 44, 45, 46, 92, 122, 123, 124, 125, 187, 188, 191, 262; *La hermosa Alfreða*, 21, 44, 48, 63, 65, 66, 68, 231, 261; *La ocasión perdida*, 20, 21, 92, 108, 122, 162, 164, 190, 194, 208, 218, 262; *La sortija del olvido*, 2, 20, 21, 36, 101, 103, 105, 108, 118, 165, 186, 188, 189, 190, 192, 193, 210, 213, 262; *La villana de Getafe*, 20, 21, 91, 98, 107, 131, 146, 157, 158, 179, 187, 281; *Laura perseguida*, 20, 21, 98, 100, 129, 168, 170, 186, 187, 195, 262; *Lo fingido verdadero*, 20, 21, 27, 42, 66, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 102, 270, 280; *Mirad a quien alabáis*, 20, 21, 43, 44, 45, 46, 47, 92, 114, 123, 124, 125, 164, 187, 191, 207, 218, 262; *Mudanzas de la fortuna, o sucesos de Don Beltrán de Aragón*, 21, 82; *Prólogo dialogístico a la Parte XVI de comedias*, 151, 279

Vitse, Marc: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, 36, 150, 151, 152, 162, 286

Vuillemin, Jean-Claude: *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, 4, 217, 254, 286

## W

Welslau, Erich: *Imitation und Plagiat in der französischen Literatur*, 80, 286

## Y

Ynduráin, Domingo: 'Personaje y abstracción', 79, 286

## Index rerum

### A

Académie française, 10, 13, 26, 89, 116, 131, 149, 234, 279

### C

catharsis, 12

classicisme, 8, 14, 22, 117, 135, 137, 160, 169, 258, 280, 281, 282, 283

comedia: *amatoria*, 35, 90; *de capa y espada*, 26, 35, 36, 101, 102, 144, 146, 147, 161, 166, 171, 206, 280, 281; *de costumbres*, 33, 157, 162; *de honor*, 33; *de privados*, 33, 167; *de santos*, 33, 95, 102, 264; *historial*, 35, 90; *histórica*, 33, 90, 102; *mitológica*, 34; *nueva*, 31, 37, 79, 104, 150, 283; *palaciega*, 36; *palatina*, 36, 162, 164, 165, 262, 263

comédie, 6, 7, 8, 15, 19, 20, 23, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 50, 72, 80, 91, 93, 97, 98, 99, 117, 127, 128, 131, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 166, 167, 171, 184, 190, 205, 217, 219, 247, 254, 257, 258, 260, 262, 277, 284  
comédie de cape et d'épée, 25, 26, 33, 35, 36, 161, 162  
contamination, 5, 20, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 53, 56, 66, 69, 72, 73, 74, 75, 78, 80, 82, 83, 110, 119, 122, 188, 191, 231, 261, 294  
continuité de l'action, 146, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 193, 194, 295  
*corral de comedias*, 32, 135  
coup de théâtre, 202, 220, 234, 235, 275

## D

décor de scène, 25, 45, 46, 47, 134, 135, 139, 142, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 169, 179, 180, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 261, 263, 271, 285, 295  
dénouement, 27, 36, 50, 51, 55, 85, 86, 92, 93, 97, 106, 109, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 163, 205, 207, 208, 211, 213, 218, 225, 232, 239, 240, 241, 248, 252  
*desengaño*, 187, 210, 259, 273  
*dispositio*, 38, 49, 58, 204, 207, 257, 261, 263, 268  
doctrine classique, 10, 37, 38, 84, 134, 147, 148, 156, 161, 182, 233, 280

## E

*engaño*, 208, 225, 259  
entracte, 117, 145, 168, 172, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 197, 198, 224

## F

fable, 48, 58, 63, 64, 91, 160, 187, 201, 203, 204, 206, 207, 211, 233, 235, 237, 238, 244, 250, 255  
feinte, 47, 64, 72, 93, 96, 100, 103, 105, 126, 128, 166, 186, 191, 205, 207, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 228, 231, 232, 240, 241, 242, 246, 252, 259, 260, 262

## G

genres mineurs en Espagne: *entremés*, 33; *loa*, 33; *mojiganga*, 33

## H

Hôtel de Bourgogne, 6, 17, 18, 22, 135, 148, 149, 153, 154, 155, 157, 165, 169, 180, 194, 250, 261, 262, 263, 271, 273, 277

## I

identification, 201, 239

illusion, 7, 8, 13, 23, 57, 103, 128, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 167, 184, 200, 210, 225, 233, 246, 248, 252, 277, 282, 283  
imagination, 41, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 150, 151, 152, 179, 203, 254, 263  
imitation, 1, 2, 6, 8, 12, 13, 18, 19, 22, 25, 26, 39, 40, 42, 48, 51, 58, 69, 71, 78, 80, 81, 82, 138, 139, 140, 141, 143, 171, 190, 203, 261  
*in medias res*, 117, 256, 258, 274  
intrigue principale, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 95, 100, 101, 102, 103, 112, 116, 259, 295  
intrigue secondaire, 36, 62, 66, 86, 88, 89, 93, 96, 98, 100, 101, 102, 108, 111, 116, 117, 127, 128, 222, 261, 294, 295  
*inventio*, 36, 38, 58, 83, 203, 204, 261, 268  
ironie dramatique, 200, 204, 205, 206, 212, 216, 217, 218, 219, 221, 225, 227, 232, 247, 252, 260, 263, 265, 266, 296  
ironie inverse, 212, 221, 247, 249, 260, 265  
ironie tragique, 205, 228, 244

## J

justice poétique, 11, 213, 239

## L

liaison des scènes, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 182, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 264, 265, 272, 273, 275, 295  
lieu de l'action, 95, 135, 138, 146, 196

## M

malentendu, 96, 224  
mécanisation, 78, 83  
méprise, 122, 128, 170, 202, 208, 215, 218, 219, 225, 231, 232, 259

## O

*ordo artificialis*, 255, 256, 257  
*ordo naturalis*, 255  
originalité, 39, 81

## P

péripétie, 202, 219, 220, 228, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 259, 260, 266, 296  
perspective du spectateur, 38, 130, 199, 202, 206, 207, 222, 232, 234, 239, 240, 241, 245, 246, 256, 259, 296  
purgation des passions, 12

## Q

querelle des règles, 8, 140, 152, 156  
querelle du *Cid*, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 25, 26, 117, 131, 140, 152, 158, 167, 263, 279, 282



## R

reconnaissance, 16, 60, 130, 131, 133, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 208, 209, 219, 224, 226, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 245, 246, 252, 259, 260, 265, 266, 296  
reconnaissance contrefaite, 201, 206, 241, 265  
reconnaissance réelle, 201, 234, 236, 241, 265  
réécriture de soi, 39, 69, 70, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 110, 231, 294  
roman: baroque, 254, 257, 266; de chevalerie, 24; pastoral, 24, 257, 258; picaresque, 23, 24  
romanesque, 16, 78, 129, 131, 132, 142, 231, 246, 254, 255, 257, 258, 260, 264, 265, 266, 282, 296

## S

source littéraire, 11, 14, 25, 26, 29, 40, 41, 42, 45, 48, 49, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 71, 72, 80, 93, 96, 97, 99, 107, 109, 110, 111, 158, 191, 231, 232, 233, 234, 246, 257, 283  
surprise, 38, 130, 133, 147, 200, 202, 204, 206, 211, 212, 219, 220, 224, 226, 228, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 246, 248, 249, 250, 252, 253, 258, 259, 260, 265, 266  
surthéâtralisation, 128, 133, 260  
suspense, 38, 172, 179, 186, 188, 190, 191, 192, 197, 198, 204, 209, 215, 216, 255, 256, 258, 259, 260, 263, 265, 266  
suspension des esprits, 147, 183, 199, 211, 215, 240, 241, 247, 249, 256, 259  
système des personnages de la *comedia*, 6, 79, 92, 98, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 123, 132, 161, 162, 170, 207, 262, 281, 295

## T

temps de l'action, 90, 95, 146, 149, 162, 167, 179  
temps de la représentation, 95, 138, 139, 178, 209  
théâtralité, 4, 200, 212, 217, 232, 254, 259, 286, 296  
théâtre baroque, 4, 78, 169, 211

Théâtre du Marais, 6, 18, 148, 149, 153, 250  
théâtre jésuite, 61, 62  
thème littéraire, 40, 42, 43, 44, 51, 82, 84, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 103, 128, 129, 132, 264, 295  
*tragedia*, 3, 33, 34, 35, 108, 126, 170, 264, 284  
tragédie, 3, 6, 8, 9, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 27, 34, 35, 36, 41, 42, 56, 59, 84, 95, 96, 97, 103, 128, 129, 130, 134, 136, 137, 140, 143, 160, 161, 167, 195, 204, 205, 233, 234, 241, 243, 244, 245, 248, 250, 251, 252, 254, 260, 264, 265, 276, 277, 279, 282, 284, 285, 296  
*tragicomedia*, 33, 34, 229  
tragi-comédie, 6, 9, 10, 13, 15, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 34, 43, 61, 63, 66, 70, 71, 72, 73, 76, 78, 79, 82, 89, 92, 97, 98, 99, 110, 115, 117, 118, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 158, 161, 162, 165, 166, 167, 169, 196, 212, 221, 222, 223, 225, 229, 232, 240, 241, 245, 246, 247, 252, 254, 257, 260, 262, 277, 279, 280, 282  
trompe-l'œil, 139, 150, 201, 212, 218, 225, 227, 232, 241, 246, 252, 254, 259, 265, 296  
trompeur trompé, 213, 214, 215, 221

## U

unité d'action, 11, 29, 36, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 104, 111, 132, 134, 141, 144, 170, 183, 207, 262, 263, 295  
unité de lieu, 68, 95, 137, 138, 144, 146, 148, 149, 150, 154, 156, 163, 164, 165, 168, 169, 179, 180, 187, 194, 196, 197, 264, 265, 295  
unité de temps, 29, 90, 135, 136, 137, 138, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 164, 165, 266  
utilité de la poésie, 10, 11, 12, 14, 35

## V

vraisemblance, 11, 12, 13, 14, 26, 37, 85, 91, 114, 115, 116, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 174, 175, 178, 196, 202, 225, 242, 253, 285

## DANKWOORD

Graag wil ik op deze plek al degenen bedanken die bij het tot stand komen van dit proefschrift betrokken waren. Allereerst mijn promotor Kees Meerhoff en mijn co-promotor Jeroen Jansen, voor hun sturing, intellectuele ondersteuning en kritische blik op mijn werk. Bedankt voor alle opmerkingen en suggesties, voor de bereidheid om vooral tijdens de laatste maanden van de voltooiing van dit boek op vaak korte termijn mijn stukken te lezen. Maar ook voor het vertrouwen dat jullie hebben gehad in het idee en de uitvoering van mijn onderzoek.

Gedurende de jaren van mijn onderzoek hebben talrijke collega's gesprekken met me gevoerd, stukken van me gelezen, reacties gegeven en daardoor mijn project en mij persoonlijk vooruit geholpen. Hierbij wil ik iedereen bedanken: mijn paranimfen Anke van Herk en Bart Wallet, Beatrice von Bormann, Alpita de Jong, Tomas Macsotay, Nico Laan, Herman Pleij, het promovendi-clubje onder leiding van Johan Koppenol: Tanja Holzhey, Carolien Steenbergen, Saskia Pieterse, Katell Lavéant, en alle Huizinga promovendi die ik in die jaren heb ontmoet. De stafleden van het Huizinga Instituut, Karin Tilmans, Anne Hilde van Baal, Francien Petiet, Jantine Beuvers en Paul Koopman, wil ik bedanken voor het gevarieerde onderwijsprogramma, de organisatorische ondersteuning en de vele geslaagde bijeenkomsten. Het was niet alleen leerrijk maar ook heel leuk!

Mijn kamergenoten Piet Verkruijse en Marije Michel wil ik danken voor de inspiratie en goede sfeer op de werkkamer en ook daarbuiten. Verder hebben vele mensen van de afdeling Neerlandistiek ertoe bijgedragen dat ik goed heb kunnen aarden op het PC Hoofthuis en in Nederland. Hiervoor mijn oprechte dank. Voor een deel van mijn aanstelling als promovendus heb ik onderwijs gegeven bij de opleiding Frans. Vooral Freek Bakker wil ik bedanken voor zijn ondersteuning hierbij.

Meinen Eltern möchte ich danken für ihr Interesse an meiner Arbeit und die moralische Unterstützung. Ein ganz großes Dankeschön an meine Mutter für das Korrekturlesen! Moim teściom, Lucynie i Edwardowi, chcę dziękować za wsparcie moralne i szczerze zainteresowanie moją pracą.

Kochana Natalio, dziękuję Ci za wsparcie, cierpliwość i zrozumienie przez lata mojego doktoratu. Przez swoją obecność i pozytywne podejście bardzo mi pomogłaś w wykonaniu tej trudnej pracy.

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
I. ASPECTS DU MONDE DU THÉÂTRE À L'ÉPOQUE DE ROTROU .....	6
1. <i>Le débat théorique à l'époque de Richelieu</i> .....	8
2. <i>Vie de Rotrou</i> .....	15
3. <i>La comedia dans l'œuvre de Rotrou</i> .....	19
4. <i>La littérature espagnole en France</i> .....	22
II. LA COMEDIA ESPAGNOLE .....	27
1. <i>La théorie contemporaine à propos de la comedia</i> .....	27
2. <i>La tradition dramatique en Espagne</i> .....	31
3. <i>Les genres dramatiques en Espagne</i> .....	33
III. OBJECTIFS ET PLAN DE LA PRÉSENTE ÉTUDE .....	37
<b>CHAPITRE I. IMITATION – CONTAMINATION – RÉÉCRITURE DE SOI.....</b>	<b>39</b>
I. <i>L'HEUREUSE CONSTANCE</i> .....	43
1. <i>Ressemblances entre les deux sources de la pièce</i> .....	43
2. <i>Alternance dans l'utilisation des sources</i> .....	45
3. <i>Tableau récapitulatif</i> .....	46
II. <i>VENCESLAS</i> .....	48
1. <i>Sources principales et leurs origines</i> .....	48
2. <i>Sources secondaires</i> .....	51
3. <i>Sources jésuites ?</i> .....	60
4. <i>Sources de l'intrigue secondaire</i> .....	62
5. <i>Tableau récapitulatif</i> .....	68
6. <i>Réécriture de soi dans Venceslas</i> .....	69
III. <i>DON LOPE DE CARDONE</i> .....	70
1. <i>Contamination dans Don Lope de Cardone</i> .....	71
2. <i>Les noms des dramatis personæ (nomen est omen)</i> .....	73
3. <i>Tableau récapitulatif</i> .....	75
4. <i>Fonctions de la réécriture de soi</i> .....	78
IV. CONCLUSION.....	82

**CHAPITRE II. L'UNITÉ D'ACTION ..... 84**

I.	L'UNITÉ D'ACTION ET L'UNITÉ DE THÈME .....	84
1.	<i>Les origines du concept d'unité d'action.....</i>	84
2.	<i>Le débat théorique en France.....</i>	86
3.	<i>L'exemple du Cid.....</i>	88
4.	<i>L'unité d'action et l'unité de thème dans la comedia.....</i>	90
5.	<i>L'unité d'action et l'unité de thème de la comedia chez Rotrou .....</i>	93
II.	L'INTRIGUE PRINCIPALE ET L'INTRIGUE SECONDAIRE .....	100
1.	<i>De l'usage de l'intrigue secondaire dans la comedia espagnole .....</i>	101
2.	<i>Le système des personnages de la comedia .....</i>	104
3.	<i>Le système des personnages chez Rotrou .....</i>	108
4.	<i>La liaison des fils de l'intrigue .....</i>	111
5.	<i>Les dénouements .....</i>	118
III.	CONCLUSION.....	132

**CHAPITRE III. L'ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE DE L'ACTION 134**

I.	CONTEXTE HISTORIQUE .....	136
1.	<i>Les unités de temps et de lieu – origines et discussion théorique en France</i>	136
2.	<i>Les unités de temps et de lieu et la comedia espagnole.....</i>	144
3.	<i>Le décor et l'unité de lieu .....</i>	148
4.	<i>Le décor et la représentation en France et en Espagne .....</i>	150
II.	L'ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE DES ADAPTATIONS DE ROTROU .....	154
1.	<i>La Bague de l'oubli.....</i>	154
2.	<i>Diane.....</i>	157
3.	<i>Les occasions perdues et L'heureuse constance.....</i>	162
4.	<i>Laure persécutée.....</i>	165
5.	<i>Les adaptations de la deuxième moitié de la carrière de Rotrou .....</i>	167
III.	CONCLUSION.....	169

**CHAPITRE IV. LE DÉCOUPAGE FORMEL EN ACTES ET SCÈNES..... 172**

I.	CONTEXTE HISTORIQUE .....	173
1.	<i>La liaison des scènes – débat théorique en France .....</i>	173
2.	<i>La continuité de l'action de la comedia.....</i>	178
3.	<i>Actes et entractes du théâtre français.....</i>	180
4.	<i>Actes et entractes de la comedia.....</i>	184
II.	RESTRUCTURATION DES MODÈLES PAR ROTROU .....	187
1.	<i>Les entractes recyclés .....</i>	187
2.	<i>Les entractes du cru de Rotrou .....</i>	189
3.	<i>La liaison des scènes.....</i>	192
III.	CONCLUSION.....	197

<b>CHAPITRE V. LA PERSPECTIVE DU SPECTATEUR .....</b>	<b>199</b>
I. PRÉLIMINAIRES TERMINOLOGIQUES .....	199
1. <i>Péripétie et reconnaissance dans Venceslas</i> .....	199
2. <i>Fable et sujet</i> .....	202
3. <i>À propos de l'ironie dramatique</i> .....	204
II. ROTROU ET L'ADAPTATION DE LA <i>COMEDIA</i> ESPAGNOLE .....	206
1. <i>La perspective du spectateur dans la comedia espagnole</i> .....	207
2. <i>Ironie dramatique et théâtralité</i> .....	212
3. <i>De l'ironie dramatique au trompe-l'œil</i> .....	218
III. LA PÉRIPÉTIE ET LA RECONNAISSANCE DANS LES TRAITÉS DE POÉTIQUE.....	233
1. <i>La Poétique d'Aristote</i> .....	233
2. <i>La Constitution de la tragédie d'Heinsius</i> .....	234
3. <i>La Poétique de La Mesnardière</i> .....	238
4. <i>La Pratique du théâtre de l'Abbé d'Aubignac</i> .....	240
5. <i>Les Trois discours de Corneille</i> .....	242
IV. LE CONTEXTE DE LA PRATIQUE LITTÉRAIRE .....	246
1. <i>La pratique des frères Corneille</i> .....	246
2. <i>La tradition romanesque</i> .....	254
V. CONCLUSION.....	259
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>261</b>
<b>SAMENVATTING IN HET NEDERLANDS .....</b>	<b>268</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>276</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>287</b>
<b>DANKWOORD.....</b>	<b>293</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>294</b>