Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino

Strumenti letterari

2

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

Rifrazioni letterarie nelle culture romanze

a cura di Giancarlo Depretis

Trauben

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Subida al puerto de Granada (Amanecer)*

© 2012 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013252

Indice

Prefazione 7

ORIETTA ABBATI
A Passagem das Horas: la macchina sensazionista "imperfeita" dell'ingegnere Álvaro de Campos. 11

PIERANGELA ADINOLFI
Montherlant et l'Espagne: *Don Juan* et la *Chevalerie du néant*. 21

MICHELLE ANDRESSA ALVARENGA DE SOUZA
Só a antropofagia nos une:uma leitura pós-colonial do movimento modernista brasileiro. 33

GABRIELLA BOSCO
Armand Robin, poète sans passeport: portrait. 45

GIANCARLO DEPRETIS
Vettovaglie divise e condivise. Coesione o scissione socio-culturale nel processo di castiglianizzazione in Portogallo durante la monarchia duale. 55

ALESSIA FAIANO
Dal fantastico al neo-fantastico. Evoluzione di una modalità narrativa nella letteratura spagnola del XX secolo. 67

PABLO LOMBÓ MULLIERT
Appunti sulle riviste letterarie ispanoamericane del primo Novecento. 83

CHIARA MAINARDI
Médée di Hoffmann e *Medea* di Zangarini: da traduzione a trasformazione. 91

MARIA ISABELLA MININNI
Juan Ramón Jiménez e la Francia: esperienza e poesia. 107

ALESSANDRO OBINU
Leopoldo María Panero traduttore. Cronaca di una perversione. 121

VERONICA ORAZI
Irradiazioni trasgressive: *serrana* ruiziana contro pastorella Provenzale. 129

ELISABETTA PALTRINIERI
La traduzione come trasposizione di codici culturali: brevi esemplificazioni attraverso la 'picaresca', il *Curioso tratado […] del chocolate* e il *Sendebar*. 139

MONICA PAVESIO
Le difficile métier de l'adaptateur dans la France du XVIIe siècle. 157

MATTEO REI
Belkiss di Eugénio de Castro in una prospettiva transtestuale. 165

LAURA RESCIA
Médecins, charlatans et juifs entre France et Italie aux débuts du XVIIe siècle: la traduction française de *Degli Errori popolari d'Italia* de Scipione Mercurio (1603). 185

G. MATTEO ROCCATI
Les traductions françaises savantes au XIVe siècle. 195

YOLANDA ROMANO MARTÍN
La prehistoria de la novela policial italiana en España: el folletín y la novela por entregas. 205

LE DIFFICILE METIER DE L'ADAPTATEUR DANS LA FRANCE DU XVIIE SIECLE

Monica Pavesio

Dans la première moitié du XVIIe siècle, la plupart des comédies qui sont parvenues jusqu'à nos jours s'inspirent de comédies italiennes ou ont une origine espagnole. Lorsqu'on est obligé de produire beaucoup, ce qui était le cas des dramaturges du XVIIe siècle, il est commode de travailler sur des intrigues déjà établies: écrire une comédie équivaut donc souvent, à cette époque, à être un adaptateur.

À partir des années 1640, la comédie italienne de la Renaissance ne constitua plus le filon le plus fécond. Elle présentait des équivoques obscènes, des intrigues compliquées, une variété des registres expressifs qui n'étaient plus perçus au XVIIe siècle comme des valeurs positives ni par les dramaturges ni par le public. Elle fut fortement concurrencée par la *comedia* espagnole qui avait le charme de la nouveauté.

La vogue d'adaptation du théâtre espagnol en France au XVIIe siècle peut être dite paradoxale: les guerres qui se succèdent presque sans interruption entre les deux pays n'empêchent un profond courant d'échange. Les Français de l'époque oscillent entre l'engouement pour les pièces espagnoles adaptées et une critique souvent virulente contre les meilleurs dramaturges espagnols de l'époque[1]. Jean Chapelain, qui parlait très bien l'espagnol[2], confesse ne pas connaître Don Calderón, si ce n'est par une version abrégée de l'une de ses comédies, qu'il juge très mauvaise, et considère Lope de Vega avec mépris; François Ber-

[1] Pour un large panorama historique et littéraire des relations franco-espagnoles sous le règne d'Anne d'Autriche voir CH. MAZOUER éd., *L'Âge d'or de l'influence espagnole. Actes du 20ème colloque du CMR 17*, Mont-de-Marsan, Ed. InterUniversitaires, 1991, et les actes du colloque: *Deux siècles de relations ispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1987.

[2] Il a traduit en français le roman picaresque espagnol *Guzmán de Alfarache* en 1619 et 1620. Voir CH. PÉLIGRY, *Un hispanista francés del siglo XVII: Jean Chapelain (1595-1674)*, in AA.VV., *El libro antiguo espagnol*, M. L. Lopez Vidriero y P. M. Cátedra éd., Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1993, pp. 305-316.

taut, le seul écrivain français à avoir la curiosité de visiter Calderón, le prend pour un mauvais élève d'Aristote[3]; Pierre Corneille, au-delà de ses emprunts à l'Espagne (*Le Menteur* et *La Suite du Menteur*) n'a jamais cessé de méditer sur le théâtre espagnol[4].

En tout cas, malgré des principes esthétiques divergents, à partir des années 1640, l'intérêt pour la littérature dramatique espagnole gagne de plus en plus la faveur du public et des dramaturges français. Jean Rotrou, avec sa *Bague de l'oubli*, fut le pionnier, mais c'est à partir de 1639, avec le succès de *L'Esprit follet* de d'Ouville, que l'exploitation méthodique des sources espagnoles va commencer. C'est maintenant qu'apparaît une espèce nouvelle d'auteurs dramatiques, un groupe compact de professionnels du théâtre tels que d'Ouville, son frère Boisrobert, Scarron, Quinault, Thomas Corneille, qui produisent avec une certaine régularité des comédies qui répètent des modèles espagnols. C'est, sans doute, comme le dit Cioranescu « l'heure espagnole du théâtre français[5]», une période qui durera plus de vingt ans et qui marquera le théâtre français du XVIIe siècle. Mais si la dramaturgie espagnole vient sérieusement concurrencer le théâtre italien, la production dramatique italienne ne sera jamais vraiment délaissée[6]. La querelle des *Suppositi*[7], qui éclata en 1639, est significative à ce propos: Chapelain et Balzac et les partisans d'une dramaturgie régulière soutenaient la comédie de l'Arioste, alors que Voiture, qui aimait l'Espagne et sa littérature, estimait que les *Suppositi* ne correspondaient plus au goût de la société française. La présence dans la production dramatique de Rotrou et de d'Ouville de plusieurs adaptations d'origine italienne illustre bien la concurrence entre la littérature dramatique espagnole et italienne dans le théâtre français des années 1640.

[3] Voir L. P. THOMAS, *François Bertaut et les conceptions dramatiques de Calderón*, "Revue de Littérature comparée", (1924), pp. 198-221. Qu'on me permette aussi de renvoyer à mon livre, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000.

[4] Voir L. PICCIOLA, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.

[5] A. CIORANESCU, *Le Masque et le visage, Du Baroque espagnol au classicisme français*, Genéve, Droz., 1983, p. 275.

[6] Voir à ce propos P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVe siècle-milieu du XVIIe siècle),* Paris, Champion, 2005.

[7] Sur la querelle des *Suppositi* voir A. CIORANESCU, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*, (1939), Torino, Bottega d'Erasmo, 1970, pp. 13-16.

1. Le choix de sources

La *comedia* espagnole du Siècle d'Or, une forme savante réglée par des conventions précises[8], constitue un ensemble à l'intérieur duquel les pièces qui donnèrent lieu à une adaptation française sont très peu nombreuses. Un des sous-genres comiques de la *comedia,* où les adaptateurs français ont beaucoup puisé, est la *comedia de capa y espada.* Amour et honneur sont les deux thèmes centraux de ce sous-genre aux intentions comiques qui suit, généralement, la naissance et les développements du sentiment amoureux chez les protagonistes qui appartiennent à la petite ou à la moyenne noblesse. Dans la *comedia*, les amoureux, mais surtout les amoureuses qui sont les plus passionnées, se lancent à corps perdu dans l'aventure, et le jeu de feintes et d'attaque leur permettra d'atteindre leur but.

La *comedia* et le roman espagnol ont ouvert à la littérature française l'espace poétique nouveau de ce qu'on appelle le monde romanesque. La comédie italienne était elle aussi romanesque, mais elle représentait, non pas un monde, mais des effets de surprise. Son romanesque reposait sur des substitutions d'enfants à la naissance, sur des naufrages séparant les familles pour des longues années, sur des enlèvements par des pirates, sur des travestissements; le romanesque espagnol repose, par contre, sur des amours ardentes souvent contrariées, sur des péripéties telles que les duels, les scènes de jalousie, sur des amants cachés et des dames voilées, des rendez-vous nocturnes. Pour le public, l'intérêt et le charme des pièces espagnoles résident dans l'intrigue, relativement simple par rapport aux pièces italiennes, dans la couleur locale espagnole- évidemment conventionnelle-, et dans les procédés de construction avec l'enchainement des *quiproquos*, méprises, renversements de situation.

La sélection opérée par les adaptateurs dans l'immense production de la *comedia* est marquée par une certaine homogénéité générique, liée à un intérêt privilégié pour la prospective comique. Dans la France du XVIIe siècle, un auteur comme Calderón est retenu davantage pour ses comédies divertissantes que pour les grandes pièces des années 1635-1644 comme *La vida es sueño*[9].

[8] Voir M. VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990; CH. COUDERC, *Le Théâtre espagnol du siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, PUF, 2007.

[9] Le thème tragique et philosophique présent dans *La vida es sueño* ne lui permet pas de trouver une position bien déterminée dans le panorama littéraire français du XVIIe siècle. Voir

Les sujets des comédies des adaptateurs français se répètent, effectivement, à quelques variantes près. Il s'agit généralement d'une jeune fille sévèrement gardée qui tente de séduire un chevalier ou qui cherche à reconquérir un amant volage. Les effets de surprise sont fréquents: la jeune fille voit son amant avec une autre femme; l'amant surprend sa maîtresse avec un autre homme. Erreurs sur les identités, amis qui sont rivaux sans le savoir, souvent d'ailleurs, la déconvenue résulte d'une fausse apparence et tout fini pour s'arranger: les amants se réconcilient et les parents courroucés s'apaisent. La primauté de l'intrigue fondée sur les jeux des apparences trompeuses et sur l'alternance entre l'inattendu et le prévisible est la caractéristique essentielle des adaptations françaises. Ce qui intéresse les dramaturges c'est de composer de bonnes comédies d'intrigue. Les *comedias* espagnoles – mais aussi bien les comédies italiennes avec leurs terribles complications- fournissent, donc, les éléments de complication propre à procurer le plaisir de l'intrigue.

Les adaptateurs français pouvaient trouver leurs modèles espagnols dans des recueils des *comedias* (les *Partes de diferentes autores*), publiés souvent à l'insu des auteurs eux-mêmes. La circulation de ces recueils déterminait souvent le choix des sources et cela explique l'absence d'adaptations de certains *comedias* qui auraient dû attirer l'attention des dramaturges français[10].

Le théâtre italien avait, lui-aussi, une longue tradition dans l'adaptation des comédies espagnoles[11] et à partir des années 1620, dans la ville de Naples qui servait de trait d'union avec l'Espagne, à Rome et à Florence, une bonne partie du répertoire espagnol fut mis à profit par les dramaturges des Académies et par les troupes des comédiens ambu-

M. PAVESIO, La vida es sueño *dans la littérature française du XVIIe et du XVIIIe siècle*, "Estudios de investigación franco-española", X, (1994), pp. 85-95 et EAD., La vie est un songe*, tragicommedia francese del Settecento, punto di incontro tra la* comedia *spagnola e la commedia dell'arte italiana*, in AA.VV., *Origini della Commedia Improvvisa o dell'arte*, Roma, Ed. Torre d'Orfeo, 1996, pp.389-414.

[10] Voir à ce propos: CH. COUDERC, *L'adaptation de la* Comedia *et la question taxinomique*, in AA.VV., *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVIIe-XXe siècle). De la traduction au transfert culturel*, éd. Ch. Couderc, Paris, Presses Universitaires Paris Ouest, 2012, pp. 85-100

[11] Voir les volumes de la collection *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* (Firenze, Alinea) sous la direction de M.G. Profeti: vol. I M. G. PROFETI, *Materiali, variazioni, invenzioni*, 1996; vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, 1996; vol. III, *Percorsi europei*, 1997; vol. IV, *Spagna e dintorni*, 2000; vol. V, *I percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, 2007.

lants[12]. Après avoir ajouté à leurs adaptations de la *comedia* certains éléments de la tradition comique italienne, les comédiens exportèrent leurs *commedie dell'arte* en France, où elles rencontrèrent un grand succès[13].

Il suffit de lire les gazettes pour mesurer le succès et la popularité des comédiens italiens et de leur répertoire: ils faisaient pleinement partie du paysage théâtral de l'époque. Leur influence fut profonde sur la vie théâtrale française, beaucoup plus profonde que la pratique scénique espagnole, et Molière fut un témoin de cette influence, mais il ne fut pas le seul. Le jeu des comédiens italiens fascinait les spectateurs, d'autant plus sensibles à la gestuelle, aux grimaces et aux jeux de scènes que le sens des paroles souvent leur échappait. Or, ces troupes italiennes doivent avoir contribué, sans le vouloir, à la popularisation de certains sujets espagnols en France[14]. Malheureusement, puisque ces *scenari* ne sont que l'indice d'un matériau dramatique dont la première vocation n'était pas l'écrit, leur cheminement européen risque de rester obscur.

Les adaptateurs français ont travaillé, donc, sans aucun doute sur des sources imprimées, mais ils ont probablement choisi certains de leurs sujets en se souvenant des adaptations des comédiens *dell'arte*. Et, d'autre part, dans les domaines des échanges interculturels, les facteurs d'ordre intellectuel sont souvent moins déterminants que d'autres plus matériels, comme la circulation des textes de théâtre à travers l'Europe.

2. Le travail de l'adaptateur

Comme le dit Claude Bourqui[15], dans la sémantique naturelle du

[12] Sur les *scenari* italiens de source espagnole voir N. D'ANTUONO, in H.W. Sullivan, R.A. Galoppe, M.L. Stoutz éd., *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999, pp. 1-36.

[13] Ce fut la représentation à la cour française entre 1624 et 1629 par les troupes de Giovan Battista Andreini d'un canevas adaptée de la comédie de Bargagli, *La pellegrina amorosa*, qui amena Rotrou à se procurer le texte, pour son adaptation. Voir P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire,* cit., pp. 333-350 et l'édition critique de la *Pèlerine amoureuse* dans J. ROTROU, *Théâtre complet*, t. VII. Texte établi par P. Gethner, Paris, Société des textes français modernes, 2004.

[14] Dominique Biancolelli, l'Arlequin de la troupe de l'Ancien Théâtre Italien (1660-1697), consigna dans un cahier manuscrit le résumé des scènes où figurait Arlequin. Ce travail traduit par Gueullette au XVIIIe siècle est le document le plus précieux que nous possédons sur le théâtre des Italiens à Paris. Certains canevas contenus dans le *Scénario* de Biancolelli ont une origine espagnole. Voir D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997.

[15] C. BOURQUI, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES, 1999.

terme « adaptation », on peut reconnaître les idées d'intentionnalité et de conformation à un autre environnement. La réécriture d'une pièce en une autre langue n'est pas un acte neutre. Quand on analyse une adaptation théâtrale, il faut tenir compte des écarts non négligeables manifestés entre une œuvre et sa source et prendre en considération les transpositions nécessitées par les différences de mœurs et d'usages scéniques d'une nation à l'autre, mais il ne faut jamais perdre de vue le principe de l'intertextualité. Il ne s'agit pas de considérer le travail d'adaptation comme une amélioration ou une péjoration du texte-source, mais de faire dialoguer les deux textes qui doivent être placés au même niveau[16].

Les théâtres espagnol et italien sont une tentation pour les dramaturges français du XVIIe siècle, mais ils sont tout d'abord des obstacles. Il s'agit, en effet, de deux théâtres nationaux, miroir de deux peuples. La *comedia* est organisée en trois actes, ou journées, alors que le théâtre français s'en tient aux cinq actes du théâtre latin; le théâtre espagnol du Siècle d'Or ne connaît pas de découpage formel en scènes, alors qu'en France, la scène est l'unité formelle qui ponctue chaque pièce; la *comedia* est en vers libre, la comédie italienne en prose, le théâtre français en alexandrin; le style de la *comedia* est riche en tirades lyriques et en subtils conceptismes qui sont incompréhensibles en France, la *commedia* italienne présente des équivoques obscènes et met en scène des personnages comme le parasite et l'escroqueur, qui n'ont pas leur équivalent français.

Les Français étaient à la recherche de nouvelles formules théâtrales, les pièces espagnoles et italiennes leur offraient un schéma structurel et des thématiques qui faisaient écho à leurs préoccupations esthétiques, mais la transformation de la première structure en l'autre nécessitait d'une réorganisation complète. Le travail de l'adaptateur prévoit, donc, des étapes liées les unes aux autres qui doivent tenir compte de l'original à adapter, des nécessités théoriques et pratiques de la scène française, du public. Ils doivent intégrer leur modèle à la réalité sociale et culturale de leur pays et de leur époque.

Adaptant des sujets étrangers pendant la période de l'élaboration de la doctrine classique, propagée par des théoriciens comme Chapelain

[16] Voir à ce sujet les études de M. G. PROFETI sur les adaptations italiennes des *comedias*: «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro », in AA.VV., *Teoría Semiótica, Lenguajes y textos hispánicos,* Madrid, CSIC, 1986, pp. 673-682; *Il paradigma e lo scarto* in EAD. *Le metamorfosi e il testo (studio tematico sul teatro aureo),* Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20.

et La Mesnadière, les adaptateurs se posent le difficile problème de l'équilibre entre l'exigence de satisfaire aux règles d'un classicisme naissant et la matière espagnole et italienne où règne la complexité baroque.

Les critiques français ont trop souvent signalé chez les adaptateurs la volonté de soumettre leurs modèles à l'esthétique classique qui va se manifester en France à travers les règles que les théoriciens ont formulées depuis les années trente. Quelque puissants que soient les échos de la Querelle du *Cid*, la liberté de la comédie et son étrangeté aux débats théoriques permet à la plupart des dramaturges des années 1640 une grande liberté dans l'application des règles structurelles, autrement dit les unités de temps, de lieu et d'action. Il faut regarder, donc, avec prudence à ce qu'on a appelé la régularisation des sources chez Rotrou, d'Ouville, Boisrobert, c'est-à-dire à l'imposition du modèle classique français sur le modèle irrégulier espagnol ou italien. Dans leurs pièces, les dramaturges suivent tout simplement certains principes de la dramaturgie française à une époque où les règles du classicisme sont encore peu suivies et souvent contestées, surtout dans un genre mineur comme la comédie.

Il faut étudier cas après cas les mécanismes de la « francisation» des sources, mais force est de reconnaître que le caractère commun de la plupart des adaptations est une grande fidélité aux modèles. L'hypotexte est constitué par l'essentiel de l'hypertexte et ne laisse pas de doute quant à son origine. On retrouve une symétrie dans les listes des personnages, avec même parfois des parentés onomastiques entre l'adaptation et le modèle, un développement parallèle des intrigues qui sont suivies avec une grande précision, une articulation interne identique des scènes, la même richesse dans les indications scéniques.

Les dramaturges français travaillent très peu sur le développement de l'action de leurs textes-source: ils suppriment certaines situations et des monologues amoureux écrits en style lyrique, ils ajoutent, parfois, des épisodes, ils inversent occasionnellement l'une ou l'autre scène. S'ils remplacent les références topographiques et socioculturelles étrangères par des équivalents parisiens, c'est parce que le décor parisien autorise des allusions aux réalités françaises, comme la description d'endroits de la capitale, ou des allusions à une pièce récemment jouée, qui fonctionnent comme des clins d'œil adressés au public. Il s'agit là, cependant, de modifications qui ne touchent jamais la géographie dramatique de leurs sources, car ils cherchent minutieusement des équivalences françaises aux données étrangères. Ils s'efforcent, parfois,

de mettre l'intrigue au goût français en atténuant certains traits se référant aux coutumes espagnoles ou italiennes, – l'honneur, par exemple, qui est dans la *comedia* la manifestation d'une structuration profonde à la base des relations qui se tiennent entre les personnages, cède parfois la place à des interprétations plus psychologiques[17]-, mais ils conservent pleinement l'imaginaire héroïque de leurs sources. Et c'est, comme nous l'avons dit, l'imaginaire héroïque espagnol qui envahit le théâtre français des années 1640, un romanesque qui repose sur des galants audacieux et sur des jeunes filles passionnées, que les adaptateurs français ont su conserver dans leurs pièces, malgré les nécessités théoriques et pratiques de la scène française des années 1640-1660.

[17] J. M. LOSADA GOYA, *L'Honneur au théâtre. La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle,* Paris, Klincsieck, 1994.