

Le rôle de la *commedia dell'arte* dans la réception française de la *Comedia* au XVII^e siècle

Tout au long du XVII^e siècle, les troupes espagnoles, lorsqu'elles se sont rendues à Paris¹, n'ont rencontré aucun succès : comment expliquer que les *comedias* aient pu éveiller l'intérêt au point de fournir matière à un si grand nombre de comédies et tragi-comédies françaises à partir des années 1640² ? Pourquoi la littérature dramatique d'une nation périodiquement en guerre avec la France, littérature méprisée par les doctes et les théoriciens français³, a-t-elle fait l'objet de tant d'adaptations ?

Les recherches que je mène depuis plusieurs années⁴ semblent pouvoir fournir les premiers éléments d'une possible réponse à ces interrogations.

1. Pour la chronologie des tournées voir : FOURNIER Edouard, « L'Espagne et ses comédiens en France au XVII^e siècle », in *Revue hispanique*, XXV, 1911, p. 19-46.

2. Voir à ce propos : LOSADA GOYA José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999.

3. Chapelain, Balzac, Sarrasin, La Mesnardière, Scudéry et même ceux qui allaient prendre leurs modèles chez les Espagnols – Thomas Corneille et Scarron notamment – reprochaient à la *comedia* son irrégularité et son manque de bon sens. Voir CIORANESCU Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

4. PAVESIO Monica, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2000 ; PAVESIO Monica, « Due comedias spagnole in Francia : *Los empeños de un acaso* e *Casa con dos puertas* », in *Spagna e dintorni*, PROFETI Maria Grazia (dir.), Firenze, Alinea, « Commedia aurea spagnola e pubblico italiano », 2000, p. 203-264 ; PAVESIO Monica, « Una commedia dell'arte italiana tra le fonti del *Don César d'Avalos* di Thomas Corneille », in *Franco Italica*, n° 19-20, 2001, p. 181-195 ; PAVESIO Monica, « Las imitaciones francesas de Calderón : ispanismo e italianismo en el teatro francés del siglo XVII », in *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, p. 725-735 ; PAVESIO Monica, « Il viaggio di *La Dama duende* nel XVII secolo : Spagna, Italia e Francia », in *Favola, mito ed altri saggi di letteratura e filologia in onore di Gianni Mombello*, CIFARELLI Paola, AMATUZZI Antonella (dir.), Alessan-

Je livrerai aujourd'hui un dossier autour de cinq *comedias* : trois de Pedro Calderón de la Barca – *La Dama duende*, *El Astrólogo fingido*, *Lances de amor y fortuna* –, une de Juan Pérez de Montalbán – *Los Empeños de un acaso*⁵ – et une de Tirso de Molina – *La Villana de Vallecas*.

Ces *comedias*, dont chacune fut adaptée par divers auteurs français, dominent la scène française pendant une bonne cinquantaine d'années. *La Dame duende* inspira d'Ouille (*L'Esprit folet*, 1642), Cosnier (*Les Frayeurs de Crispin*, 1682), Hauteroche (*La Dame invisible*, 1684), l'Ancien Théâtre italien (*La Dame diablesse*, 1683-1688) et le Nouveau Théâtre italien (*Arlequin persécuté par la dame invisible*, 1716). *El Astrólogo fingido* intéressa d'Ouille (*Jodelet astrologue*, 1646), Thomas Corneille (*Le Feint Astrologue*, 1651), Grandval (*Le Valet astrologue*, 1697), le Nouveau Théâtre italien (*Arlequin feint astrologue*, 1716). *Lances de amor y fortuna* fournit la matière à Quinault (*Les Coups de l'amour et de la fortune*, 1656), à Boisrobert (*Les Coups d'amour et de fortune*, 1656), à l'Ancien Théâtre italien (*Le Monde renversé*, 1669 et *Le Monde à la renverse*, 1689-1694), au Nouveau Théâtre italien (*Arléquin cru Lélío, ou Lélío jouet de la fortune*, 1716). *Los Empeños de un acaso* inspira Thomas Corneille (*Les Engagements du hasard*, 1647) et l'Ancien Théâtre italien (*Les Engagements du hasard*, 1667). *La Villana de Vallecas* fut adaptée par Thomas Corneille (*Dom César d'Avalos*, 1674), par l'Ancien Théâtre italien (*Le Monde renversé*, 1669 et *Le Monde à la renverse*, 1689-1694), et par le Nouveau Théâtre italien (*Arléquin cru Lélío, ou Lélío jouet de la fortune*, 1716).

Cette sélection trouve sa justification dans une particularité commune aux cinq œuvres, celle d'avoir donné lieu à la fois à des adaptations françaises et à des versions destinées au Théâtre italien de Paris, versions qui se

dria, Ed. dell'Orso, 2003 ; *ibid.*, in *Franco Italica*, n° 23-24, 2003, p. 521-534 ; PAVESIO Monica, « L'intermediazione della commedia dell'arte nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo secentesco : il caso di *Les Engagements du hasard* (1657) e di *Dom César d'Avalos* (1674) di Thomas Corneille », in LOHSE Rolf, *Reinassancetheater : Italien und die europäische Rezeption*, Tübingen, Narr « Horizonte, 10 », 2007, p. 57-69.

5. Pour l'attribution de *Los Empeños de un acaso* à Juan Pérez de Montalbán, voir PROFETI Maria Grazia, « *Los Empeños de un acaso* de Pedro Calderón/*Los Empeños que se ofrecen* de Juan Pérez de Montalbán », in *Calderón*, actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, « Anejo de la Revista Segismundo, 6 », 1983, p. 249-254.

refont, conformément à la tradition de la *commedia dell'arte* et aux *scenari* italiens, sur le même thème.

Les canevas franco-italiens de l'Ancien⁶ et du Nouveau Théâtre italien⁷ sont postérieurs aux imitations françaises, mais à cause des analogies qu'ils présentent avec les scénarios italiens conservés dans les bibliothèques de Naples, de Rome, de Florence et de Modène, on peut supposer qu'ils sont l'aboutissement écrit de la longue tradition orale de la *commedia dell'arte* qui s'est elle-même inspirée des sujets de la *Comedia*⁸. S'inspirant des œuvres dramatiques des Espagnols, les comédiens italiens y ajoutent des éléments de tradition comique et exportent leurs *commedie dell'arte* en France, où elles rencontrent un grand succès dans l'Ancien Théâtre italien d'abord, et dans le Nouveau Théâtre italien par la suite.

Grâce aux *scenari* italiens adaptés des *comedias*⁹, on peut trouver des réponses aux modifications, inexplicables au seul regard du texte espagnol,

6. Certains canevas de l'Ancien Théâtre italien sont conservés dans le *Scenario* de l'Arlequin Domenico Biancolelli, édité par GAMBELLI Delia, *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997 ; certains d'autres dans le Recueil 9329 de la BNF édité par COLAJANNI Giuliana, *Les Scénarios franco-italiens du ms. 9329 de la BN*, Rome, Ed. di storia e letteratura, 1970.

7. On peut trouver la liste et les dates de représentation des *scenari* du Nouveau Théâtre italien dans le *Mémoire pour servir l'histoire de la Comédie Italienne, depuis le rétablissement des Comédiens Italiens à Paris en 1716, jusqu'à la présente année 1752*, qui se trouve dans le recueil *Le Nouveau Théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens ordinaires du Roi, corrigée et très augmentée et à la quelle on a joint les Airs gravés des Vaudevilles à la fin de chaque volume*, Paris, Briasson, 1753. On connaît les canevas du Nouveau Théâtre italien, seulement grâce à la description qu'en donne le magistrat parisien Thomas Simon GUEULLETTE dans ses *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVII^e siècle*, par GUEULLETTE J. E., Paris, Droz, 1938 (Genève, Slatkine Reprints, 1976).

8. GAMBELLI Delia, *Arlecchino a Parigi...*, *op. cit.*, p. 27 : « *I canovacci francesi tradiscono la stessa imitazione disinibita e disinvolta riservata agli autori spagnoli, da Lope de Vega [...] a Calderón [...] Con la differenza che i prestiti del teatro spagnolo appartengono per lo più a materiali ereditati da Biancolelli.* »

9. Sur les *scenari* de source espagnole voir l'apêndice de D'ANTUONO Nancy, « *La Comedia española en la Italia del siglo XVII : la commedia dell'arte* », in *La Comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, SULLIVAN Henry W., GALOPPE Raúl A., STOUTZ Mahlon L. (dir.), Woodbridge/Rochester, Suffolk/Tamesis, 1999, p. 1-36. On retrouve aussi de nombreux canevas d'origine espagnole dans les manuscrits de la Bibliothèque Riccardiana de Florence. Voir *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, catalogo ragionato a cura di CASTELLI Silvia, Firenze, Ed. Polistampa, 1998.

que l'on retrouve dans certaines adaptations françaises. Les investigations menées sur ces antécédents italiens permettent d'apporter de nouveaux éléments sur certaines questions demeurées sans réponse.

Passons donc à l'analyse des modifications que les dramaturges français ont apportées aux textes espagnols et que l'on retrouve également dans les canevas italiens et français des comédiens *dell'arte*. Il s'agit, comme on le verra, de changements non seulement superficiels – prénoms des personnages, titre – mais aussi plus profonds – modification de la structure de la *comedia* et du personnage du *gracioso*. Au fil de ces analyses, il deviendra possible de mieux cerner les contributions de la *commedia dell'arte* dans la réception française de la *Comedia* au XVII^e siècle.

LES MODIFICATIONS DES PRÉNOMS DES PERSONNAGES, DU TITRE ET DE LA STRUCTURE DE LA *COMEDIA*

Généralement les dramaturges francisent les prénoms espagnols des personnages ; par ailleurs, il ressort que les Isabelle, Lucinde, Léandre, Jacinte, Nerine, Fabrice des adaptations de d'Ouille, les Lisette et Scapin de l'adaptation d'Hauteroche sont des noms que l'on retrouve très souvent dans les canevas italiens de la *commedia dell'arte*¹⁰.

D'habitude les adaptateurs français traduisent le titre espagnol de la *comedia* qu'ils adaptent, mais le titre de l'adaptation de d'Ouille, *L'Esprit follet*, ne dérive pas de *La Dama duende*, qui en français pourrait être traduit comme « La dame folet » : il semble tirer son origine de la tradition italienne, où l'on trouve un canevas napolitain *La Dama creduta spirito folletto*¹¹ et une comédie de Giovan Battista Ricciardi *La Dama spirito folletto*¹².

La même chose peut être observée pour le titre de *Jodelet astrologue*, première adaptation de *El Astrólogo fingido* en France, qui ressemble beaucoup

10. Dans le catalogue des *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, on trouve, par exemple, des acteurs qui s'appellent Isabella, Leandro. Dans les canevas de Modène on trouve Lucinda et Fabrizio.

11. Le canevas *La Donna creduta spirito folletto* se trouve dans le *Zibaldone di soggetti del conte di Casamarciano* à la Bibliothèque nationale de Naples (Nap II 68).

12. Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque nationale de Florence (Ms Magliabechiano VII 1286). Voir GORI Grazia, *Fortuna italiana de La Dama duende nel Seicento*, in *Spagna e dintorni*, *op. cit.*, p. 61-104 ; PAVESIO Monica, « Il viaggio di *La Dama duende* nel XVII secolo : Spagna, Italia e Francia », *op. cit.*

aux titres des canevas *Le Valet astrologue*, *Arlequin feint astrologue* et *Arlequin astrologue* de la tradition française de la *commedia dell'arte* (comme on le sait, Jodelet, le serviteur protagoniste de bien de pièces de l'époque¹³, était l'homologue français d'Arlequin).

Comme l'indiquent les titres, dans cette pièce de d'Ouville, comme dans les canevas, s'est produit un changement essentiel au sein de l'intrigue de la *comedia* : le valet a pris la place de son maître dans le rôle de l'astrologue. Ce changement des rôles porte dans *Jodelet astrologue* et dans les canevas à une reconsidération de la structure de la *comedia* qui donne à l'intrigue une plus grande concision, car le valet a déjà connaissance des développements de l'action¹⁴.

Il s'agit de la même concentration de l'action que d'Ouville, et après lui Hauteroche, recherchent dans leurs adaptations de *La Dama duende*, en supprimant la deuxième intrigue, où les frères d'Angela courtoisaient Beatriz, une jeune fille que l'un des deux épouse à la fin de la pièce. D'Ouville écarte cette intrigue secondaire propre à toute *comedia* qui met toujours en scène trois *galanes* – deux se marient et le dernier reste « *suelto* » –, et réduit ainsi l'action de *L'Esprit follet* à la seule aventure de Florestan et Angélique. Hauteroche supprime non seulement l'intrigue secondaire, mais aussi l'un des frères de la protagoniste, simplifiant ainsi le dénouement.

La simplification des intrigues espagnoles était évidemment nécessaire pour pouvoir les enfermer dans les cinq actes et dans les unités et parvenir ainsi à une accélération du mouvement dramatique, mais on retrouve la même suppression de l'intrigue secondaire de *La Dama duende* dans le canevas napolitain *La Dama creduta spirito folletto* et dans le canevas de l'Ancien Théâtre italien *La Dame diablesse*, qui présentent, en outre, l'élimination de l'un des deux frères de la protagoniste, comme dans la pièce d'Hauteroche¹⁵.

On peut faire une remarque semblable pour *Les Engagements du hasard* de Thomas Corneille. Les comiques italiens, dans leur canevas *L'Impegno di un acaso*¹⁶, suppriment l'intrigue secondaire de la *comedia* *Los Empeños de un acaso*, pour concentrer leur attention sur les amours de Don Juan et d'Elvi-

13. Voir à ce propos COSNIER Colette, « Jodelet : un acteur du XVII^e siècle devenu un type », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1962, p. 329-352.

14. Voir PAVESIO Monica, *Calderón in Francia...*, *op. cit.*, p. 134-150 et 170-178.

15. *Ibid.*, p. 65-91 et 96-120.

16. Le canevas se trouve dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli, édité par GAMBELLI Delia, *Arlecchino a Parigi...*, *op. cit.*, p. 371-375.

ra. Thomas Corneille, dans son adaptation, suit le choix des Italiens, éliminant toute la première partie de la *comedia* dédiée aux amours de Leonor, Diego e Félix, et faisant commencer sa pièce avec la rencontre de Don Fardrique et Elvire dans la rue¹⁷.

Le processus est un peu plus compliqué en ce qui concerne les adaptations de *Lances de amor y fortuna* et *La Villana de Vallecás*, car les Italiens ont adapté les deux *comedias* dans un seul canevas *Il mondo a la roversa*¹⁸. Celui-ci présente l'intrigue de *La Villana de Vallecás* de Tirso de Molina, – c'est à dire le vol de la valise contenant l'argent et les papiers d'identité du protagoniste –, avec, dans la partie centrale, des éléments des *Lances de amor y fortuna* de Caldéron.

Comme les comédiens *dell'arte*, Thomas Corneille se sert pour *Dom César d'Avalos* de l'intrigue de la *comedia* de Tirso de Molina (ou du plagiat de Moreto *La Ocasión hace al ladrón*¹⁹), utilisant une seconde source pour la partie centrale de sa pièce. Il ne s'agit pas des *Lances* de Calderón de la Barca, qui avaient déjà été imités à deux reprises en France en 1655 et 1656 par Boisrobert et par Quinault²⁰, mais d'une autre *comedia* de Moreto, *El Parecido en la corte*. Les structures du canevas et de la pièce de Thomas Corneille sont absolument identiques et on peut remarquer sans difficultés que le dramaturge français connaissait le canevas italien²¹.

17. Voir à ce propos PAVESIO Monica, « Due *comedias* spagnole in Francia : *Los empeños de un acaso* e *Casa con dos puertas* », *op. cit.*, p. 233-253 ; PAVESIO Monica, « L'intermediazione della commedia dell'arte nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo secentesco : il caso di *Les Engagements du hasard* (1657) e di *Dom César d'Avalos* (1674) di Thomas Corneille », *op. cit.* ; CORNEILLE Thomas, *Les Engagements du hasard*, PAVESIO Monica (dir.), Roma, Aracne, 2006.

18. Le titre complet du canevas écrit v. 1669 est *Il mondo a la roversa - Le monde renversé ou Arlequin jouet de la fortune*. Il se trouve dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli et dans les scénarios franco-italiens du manuscrit 9329 de la BNF. Voir pour le premier, GAMBELLI Delia, *Arlecchino a Parigi...*, *op. cit.*, p. 499-506 ; pour le deuxième COLAJANNI Giuliana, *Les Scénarios franco-italiens du ms. 9329 de la BNF*, *op. cit.*, p. 117-132.

19. Voir COUDERC Christophe, « Refundición de refundiciones : *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la comedia española », in *Criticón*, n° 72, 1998, p. 125-142.

20. Voir PAVESIO Monica, *Calderón in Francia*, *op. cit.*, p. 178-212.

21. Voir à ce propos l'analyse comparée du canevas et de la comédie de Th. Corneille dans PAVESIO Monica, « Una commedia dell'arte italiana tra le fonti del *Dom César d'Avalos* di Thomas Corneille », *op. cit.* et dans PAVESIO Monica, « L'interme-

Dans la partie centrale du canevas que Thomas Corneille n'utilise pas, inspirée, comme on l'a dit, des *Lances de amor y fortuna*, la protagoniste est sauvée non d'un naufrage, comme dans la version espagnole, mais des flammes. On retrouve le même changement dans l'adaptation des *Lances* de Quinault, la tragi-comédie *Les Coups de l'amour et de la fortune*, où dans le quatrième acte l'épisode de la tempête se transforme en un long récit du sauvetage de la jeune dame d'un incendie qui dévastait le palais. Dans la pièce, comme dans le canevas, le héros sauve la jeune fille, la laissant évanouie sur une chaise, pour aller chercher du secours. À son réveil, elle découvre auprès d'elle le deuxième prétendant et interprète mal la situation, attribuant à ce dernier son sauvetage²².

Cette tragi-comédie attribuée à Quinault est au centre depuis longtemps d'une querelle sur l'identité du ou des auteurs français qui l'auraient adaptée²³. Selon Scarron le succès de cette pièce est dû à une actrice, Mademoiselle de Beauchasteau²⁴, qui en aurait dressé le sujet, à Tristan l'Hermitte qui aurait composé les quatre premiers actes avant sa mort et à Scarron même qui aurait composé le dernier, à la prière des comédiens. Scarron confesse avoir encore chez lui le brouillon de M^{lle} de Beauchasteau, sur lequel il a travaillé²⁵. Un éditeur de Scarron fournit successivement d'autres détails : M. de Prade²⁶ aurait suggéré le sujet à M^{lle} de Beauchasteau et aurait lui-même écrit certaines scènes du quatrième acte, celui qui contient l'épisode de l'incendie²⁷.

diazione della *commedia dell'arte* nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo secentesco : il caso di *Les Engagements du hasard* (1657) e di *Dom César d'Avalos* (1674) di Thomas Corneille », *op. cit.*

22. Voir l'analyse dans PAVESIO Monica, *Calderón in Francia*, *op. cit.*, p. 192-212.

23. Voir GROS Étienne, *Philippe Quinault. Sa vie et son oeuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 27-38 ; MORILLOT Paul, *Scarron. Étude bibliographique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 305-306 ; CHARDON Henri, *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 302-303.

24. Il s'agit de Madeleine Bouget, femme de François de Chastelet dit Beauchasteau, actrice de l'Hôtel de Bourgogne.

25. On trouve tout cela dans « A qui lira » de la nouvelle *La Précaution inutile* publiée en 1656. SCARRON Paul, *Les Nouvelles tragi-comiques*, Paris, Sommeville, 1656.

26. Jean de la Royer, Sieur de Prade, auteur dramatique, historien et poète.

27. SCARRON Paul, *Les Nouvelles tragi-comiques*, Paris, E. Loyson, 1679.

Comme on le sait, Quinault était le disciple de Tristan, et il peut donc avoir composé la première partie de la pièce à la place de son maître gravement malade. Scarron, qui l'ignorait, pourrait avoir complété la pièce, à la demande des comédiens.

Quoi qu'il en soit, nous avons analysé l'adaptation, et nous avons remarqué que les plus grandes différences par rapport à la source de Calderón de la Barca se trouvent dans les deux derniers actes. Comme on l'a dit précédemment, le quatrième acte, et en particulier l'épisode de l'incendie, ressemble beaucoup à la partie centrale de l'adaptation italienne des *Lances de amor y fortuna*, le canevas *Il mondo a la roversa*. Nous nous demandons donc si le brouillon, que les deux acteurs, M^{lle} de Beauchâteau et M. de Prade, ont confié à Scarron, ne pouvait pas être l'un des *scenarios* de la troupe des Italiens.

LE PERSONNAGE DU VALET AU CENTRE DE L'INTRIGUE

Dès 1638, d'Ouille, dans *L'Esprit folet*, donne au personnage de Carrille un rôle plus actif, comme il s'en félicite dans sa dédicace : « Tout ainsi que ce foible Esprit qui fait le bouffon de la pièce et qui à bon droit en peut estre nommé le héros, puisque c'est luy qui fait la plus grande partie du sujet²⁸. » Il tient souvent tête à son maître, opposant son obsession tenace au caractère rationnel de Florestan ; il l'accompagne dans ses rendez-vous avec la dame mystérieuse ; il est l'un des liens qui resserrent la trame de l'action, avec sa peur qui commence au début de la comédie et se termine seulement à la fin du cinquième acte. Jusqu'à l'éclaircissement final, la peur de Carrille donnera corps à la « *dama duende* ».

Comme l'observe Colette Hélard-Cosnier, « l'importance donnée à Carrille oriente la pièce d'une autre façon : de romanesque et sentimentale qu'elle était chez Calderón de la Barca, elle devient plus comique et même nettement burlesque chez d'Ouille²⁹ ».

28. D'OUVILLE Antoine Le Métel, *L'Esprit folet, Dédicace à M^{me} ****, Paris, T. Quienet, 1642.

29. HÉLARD-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*, PAGEAUX Daniel-Henri (dir.), Paris, L'Harmattan, 1987, p. 151-161.

Quelques années plus tard, dans *Jodelet astrologue*, d'Ouille renforce encore le rôle du valet : il construit sa troisième comédie adaptée d'*El Astrólogo fingido* autour du personnage de Jodelet, qui n'est plus un simple valet ridicule, un simple prétexte à la création de situations comiques, mais devient le point de départ de l'action, et en reste le principal moteur jusqu'au dénouement. Il s'agit de la plus importante modification que d'Ouille ait apportée à l'un de ses modèles espagnols.

Lancaster³⁰ affirme que d'Ouille effectua ce changement des rôles pour donner plus de place à Julien Bedeau, le célèbre acteur qui jouait le rôle de Jodelet³¹.

Je crois qu'il s'agit d'un choix plus profond qui vise à développer un personnage qui était dans la *comedia* étroitement lié à celui de son maître – un personnage cocasse et entreprenant qui dans les deux adaptations de d'Ouille a pris à son compte certains traits qui sont les signes distinctifs des *zanni* de la *commedia dell'arte*, avec leurs cabrioles, leurs grimaces, leurs contorsions et leur gesticulation. Le dramaturge français, exploitant des pistes que Calderón de la Barca avait déjà indiquées, va parfois plus loin que son modèle dans la place qu'il accorde aux manifestations corporelles de ses valets.

On retrouve le même procédé dans *Les Engagements du hasard* et *Dom César d'Avalos* : les changements les plus importants que Thomas Corneille apporte à ses modèles espagnols se trouvent dans les personnages des valets et dans les scènes où ces derniers sont protagonistes.

Dans *Les Engagements du hasard*, le dramaturge raccourcit et supprime certaines scènes d'honneur et de vengeance pour s'arrêter plus longuement sur l'épisode de l'agression contre le *gracioso* Hernando. Le valet français Clarin est seulement battu et non plus blessé d'un coup de dague, et les scènes qui représentent cet épisode sont plutôt comiques. Elles ressemblent, dans la structure et dans le comique, aux scènes correspondantes du canevas italien inspiré de *Los Empeños de un acaso*, où le valet Arlequin, vrai protagoniste de la pièce, était battu plusieurs fois.

On trouve, en outre, dans la pièce française, un dialogue entre le valet et son maître – ce dernier veut à nouveau envoyer son valet chez le chevalier

30. LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, J. Hopking Press, 1932, t. II, p. 434.

31. COSNIER Colette, « Jodelet : un acteur du XVII^e siècle devenu un type », *op. cit.*

qui l'avait battu – qui présente des ressemblances linguistiques avec le même dialogue du canevas franco-italien :

[...] Non, c'est que je médite
 S'il n'est point à propos que je coure au Barbier
 L'avertir que je vais me faire estropier,
 Et qu'il ne quitte point d'aujourd'hui la boutique,
 J'espère lui donner assez bonne pratique. (*Les Engagements du hasard*,
 V, 1³²)

Je pense – lui dis-je – que je feray mieux d'aller d'abord chez le chirurgien pour l'avertir qu'il ne sorte pas de chez luy, parce que je vais être estropié et que j'espère qu'il aura en moi une bonne pratique. (*L'Impegno d'un acaso*³³)

La présence de trois verbes (avertir, estropier et espérer) et d'un mot avec son adjectif (bonne pratique), qui ne se trouvent pas dans le modèle espagnol³⁴, laisse supposer que le dramaturge français connaissait le canevas italien³⁵.

La connaissance de la dramaturgie des comédiens *dell'arte* chez Thomas Corneille est encore plus évidente dans *Dom César d'Avalos*. Dans cette pièce de 1674, on trouve, en effet, un personnage ridicule, Pascal Giron, qui, grâce au vol de la valise du protagoniste, se déguise en chevalier. La confusion d'identité était dans la *comedia* entre deux *galanes* – Don Pedro et Don Gabriel –, tandis que dans l'adaptation c'est un bouffon imposteur qui utilise l'identité du protagoniste pour dérober la dot de sa promise. Il s'agit selon les mots de G. Forestier et de Ch. Couderc, qui ont étudié cette pièce, d'une structure exceptionnelle où un personnage constitutivement burlesque n'utilise pas un déguisement burlesque³⁶. Pascal Giron est un person-

32. CORNEILLE Thomas, *Les Engagements du hasard*, *op. cit.*, p. 128.

33. GAMBELLI Delia, *Arlecchino a Parigi...*, *op. cit.*, p. 375.

34. « *Rota cabeza mía, / pasémonos por una barbería/ a decir al quirurgo se preven- ga, / y que estopas y huevo a punto tenga/ para la vuelta.* » (*Los Empeños de un acaso*, in CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Obras completas*. t. II. *Comedias*, VALBUENA BRIONES Angé (dir.), Madrid, Aguilar, 1973, p. 1075).

35. Je renvoie à nouveau à mes articles et à l'édition critique de la pièce cités à la note 17.

36. FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*. *Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 215 ; COUDERC Cris-

nage original qui pourrait être rapproché du fourbe, si n'était la cour ridicule qu'il fait à Isabelle :

Allons, ma Belle, allons gayement, tout ira bien.
 Puis que vous me voyez, tâchez de mettre à l'ombre
 La nébulosité de ce visage sombre ;
 Riez, gouguenardez, et vivons sans façons.
 Quant à moy, je suis gay toûjours comme un Pinson,
 Cent jovialitez me sont par tout de mise,
 Et si le Mariage ostoit la gaillardise
 Plutost que ne pas rire et danser et sauter,
 Je ferois vœu cent fois de m'encélibater.
 Le mot est-il de la Cour ? M'encélibater ! Peste,
 Qu'il est long ! (*Dom César d'Avalos*, I, 4³⁷)

Malgré les apparences, son déguisement, qui n'est plus menaçant mais exclusivement comique, reproduit le schéma fondamental typiquement italien du déguisement du bouffon, que l'on retrouve aussi dans le canevas *Il Mondo a la roversa*, où Arlequin, après le vol de la valise et de l'identité du protagoniste, se déguise en gentilhomme.

Comme l'a bien mis en évidence C. Dumas dans son livre sur la transformation du *gracioso* sur les scènes françaises³⁸, D'Ouville, Thomas Corneille, Boisrobert, Quinault et surtout Scarron s'attachent à tenter de construire leurs comédies autour des divers valets français issus du modèle espagnol. Il faut ajouter que certains de ces valets français présentent des traits qui sont les signes distinctifs des *zanni* italiens, parce qu'ils trouvent leur modèle dans les adaptations des comédiens *dell'arte*.

Au fil de ces analyses, la rencontre de *scenari* italiens et d'adaptations françaises des mêmes textes espagnols est un phénomène qui, compte tenu de l'immensité du répertoire ibérique du théâtre du *Siglo de Oro*, ne semble devoir rien au hasard.

tophe, « Refundición de refundiciones : *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la comedia española », *op. cit.*, p. 141.

37. CORNEILLE Thomas, *Dom César d'Avalos*, Paris, Ribou, 1676, p. 14.

38. DUMAS Catherine, *Du gracioso au valet comique : contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004.

D'autre part on rappellera que d'Ouille, le premier adaptateur français de Calderón de la Barca, a passé sept ans à la Cour de Madrid³⁹ de 1615 à 1622, – bien avant la composition des *comedias* qu'il a adaptées – et qu'il a résidé quatorze ans en Italie⁴⁰, où il a donc pu avoir un contact prolongé avec le répertoire des troupes italiennes. C'est après ce long séjour italien que, dès son retour à Paris, il s'est consacré aux adaptations des *comedias* et des *commedie erudite* italiennes.

On rappellera, en outre, que la compagnie des Fedeli fut invitée à plusieurs reprises en France et que, avant la stabilisation de la compagnie de l'Ancien Théâtre italien en 1660, les comédiens italiens jouèrent régulièrement leur répertoire à Paris, à l'Hôtel de Bourgogne, à partir de 1639 jusqu'en 1647 puis, après la Fronde, de 1652 à 1656⁴¹.

Bien que les dramaturges français aient travaillé incontestablement sur un texte espagnol, dans certains cas, le phénomène de l'adaptation semble suivre une démarche d'appropriation composite où la matière espagnole se mêle à certains éléments italiens. Les dramaturges français ont eu le don de choisir des *comedias* bien faites pour plaire à un public avide d'intrigues

39. En ce qui concerne son séjour en Espagne, d'Ouille affirme dans ses contes (D'OUVILLE Antoine Le Métel, *L'Élite des contes*, Paris, Ristelhuber, 1876, t. I, p. 447) : « Ne vous estonnez point si vous voyez en ce present volume plusieurs contes des Espagnols. L'auteur qui a fait ce recueil, y ayant demeuré sept ans dans la Cour, et la langue Espagnole lui estant fort familière n'a pas voulu oublier ceux qu'il a remarqués dans le pays, et quoi qu'ils aient beaucoup de grâce en leur langue, il n'a pas laissé de les mettre en français pour obliger ceux qui n'entendent pas la langue castillane et ceux aussi qui l'entendent. » Et il ajoute plus bas (*Ibid.*, t. III, p. 206) : « Si vous trouvez dans tous ces volumes icy plusieurs mots subtils en cette langue Espagnole, sçachez qu'estant familière à l'Autheur autant que la sienne propre, pour avoir demeuré sept ans entiers à Madrid, et prenant plus de plaisir à la lecture Espagnole qu'à la française il ne peut oublier les bonnes choses qu'il y voit dont il vous veut faire part. »

40. À propos de son séjour en Italie il écrit dans l'épître à Mlle de Mancini, la dédicataire de ses contes (D'OUVILLE Antoine Le Métel, *L'Élite des contes*, *op. cit.*) : « Je puis vous dire encore qu'ayant demeuré quatorze ans à Rome [...] ». Sur la reconstruction du séjour en Italie voir ARMAS Frédéric de, « Antoine Le Métel Sieur d'Ouille : the lost years », in *Romance Notes*, XIV-3, 1973, p. 538-543.

41. Sur les tournées des Fedeli en France voir, entre autres, PANDOLFI Vito, *La Commedia dell'arte. Storia e testi*, Firenze, Le Lettere, 1988 ; MAMCZARZ Irène, « Pierre Corneille et l'Italie, au XVII^e et XVIII^e siècles. État et perspectives de recherche », in *Pierre Corneille*, actes du colloque de Rouen 2-6 octobre 1984, Paris, PUF, 1985, p. 103-121, établit que Pierre Corneille peut avoir vu les représentations de la troupe des Fedeli pendant leur premier séjour à Paris. On trouve, en effet, des ressemblances entre *L'illusion comique* et le canevas *La Commedia in commedia*.

compliquées : dans le choix de certaines de ces *comedias* et dans la manière de les adapter, ils ont parfois utilisé l'esprit et les techniques dramatiques des comédiens *dell'arte*.

Monica PAVESIO,
Université de Torino

