

CATHERINE DUMAS

Université Lille 3

DE LA *COMEDIA* ESPAGNOLE À LA COMÉDIE FRANÇAISE : TROIS EXEMPLES CHEZ LES FRÈRES CORNEILLE

Dans quelle mesure le théâtre peut-il être le vecteur du passage d'une culture à l'autre ? L'adaptation théâtrale d'œuvres issues de cultures étrangères n'implique-t-elle pas, dans certains cas, de profondes modifications ? L'exemple des réécritures françaises de *comedias* espagnoles vers le milieu du XVII^e siècle montre que, si l'art dramatique est bien un terrain privilégié de convergences et de rapprochements, du moins la relation de l'œuvre adaptée au texte original est-elle souvent infléchie par des transpositions qui marquent un renoncement partiel aux spécificités culturelles de celui-ci.

Parmi les pièces françaises (tragicomédies et comédies¹) adaptées de *comedias* espagnoles au XVII^e siècle, le genre qui permet le mieux d'apprécier l'altérité ou les déplacements culturels est en effet la comédie, qui renvoie, quoique de façon stylisée, à la vie concrète. Pour mieux cerner les stratégies pratiquées par les adaptateurs, nous évoquerons trois comédies françaises inspirées de *comedias cómicas* : *Le menteur* et *La suite du menteur* de Pierre Corneille, jouées en 1643–1644 et publiées en 1644–45, adaptées respectivement de *La verdad sospechosa*² (*La Vérité suspecte*) de Ruiz de Alarcón et d'*Amar sin saber a quién*³ (*Aimer sans savoir qui*) de Lope de Vega, et *Don Bertrand de Cigarral* de Thomas Corneille, d'après *Entre bobos anda el juego*⁴ de Rojas Zorrilla, jouée en 1651, publiée en 1652 ; si l'accueil fait à *La suite du menteur* fut mitigé, en revanche *Le menteur* et *Don Bertrand* connurent un vif succès.

¹ Débutant en France avec *L'Esprit follet* de d'Ouville (1639), la vague des comédies imitées de l'Espagne se poursuit pendant plus de vingt ans. Voir A. Cioranescu, *Le Masque et le Visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève 1983, ch. VI–VIII.

² Pièce publiée en 1634 en Espagne dans un recueil de *comedias*.

³ Pièce publiée en Espagne en 1630.

⁴ Titre proverbial que l'on peut traduire par *Entre benêts, les jeux sont faits*. La *comedia* fut publiée en 1645.

Une divergence s'affirme au départ : Pierre Corneille opte pour la francisation de l'intrigue de ses deux comédies, tandis que son frère Thomas conserve un cadre hispanique à sa pièce. Nous nous demanderons si ces deux démarches apparemment opposées recèlent ou non des caractéristiques communes. Dans cette perspective, nous examinerons d'abord les techniques de francisation dans les deux premières comédies, puis les réaménagements opérés dans la troisième. Nous concluons par le constat des touches de « réactualisation » inhérentes à ces pièces.

I. LES TECHNIQUES DE FRANCISATION

NOMS PROPRES ET RÉFÉRENCES

La remarque de Gérard Genette selon laquelle « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante »⁵ se vérifie pleinement dans le cas des comédies francisées. Si la structure de l'intrigue du *Menteur* suit très fidèlement le schéma fourni par la *comedia* d'Alarcón, et celle de *La Suite* se conforme, avec plus d'écarts et une réduction considérable du nombre des personnages, à celle de son modèle, il est vain de chercher des traces d'hispanité dans ces textes, dans la mesure où les références sont soigneusement transposées.

Dans ces deux pièces de Pierre Corneille, le système des noms des personnages, transformé, correspond aux normes françaises de l'époque, qui veut que les personnages masculins de haut rang portent des noms conventionnels à consonance antique, hérités de la littérature pastorale (Dorante, Alcippe, Cléandre), souvent d'origine grecque et significatifs (« Géronte » évoque la vieillesse et « Philiste », l'amitié), tandis que les femmes, maîtresses ou servantes, ont des prénoms plus réalistes (Clarice, Lucrèce, Sabine). Le valet de Dorante (Cliton) a un nom également d'origine grecque.

Pour ce qui est des noms de lieux, Pierre Corneille pratique une naturalisation de l'action : il substitue Paris à Madrid dans *Le Menteur*, Lyon à Tolède dans *La Suite* — encore cette dernière ville n'est-elle qu'un cadre-prétexte, les références citées dans la pièce étant surtout parisiennes. Dans *Le Menteur*, dont le « parisianisme » est flagrant, les Tuileries (I, 1), « la Place », (I, 4) le Pré-aux-Clercs, le Palais Cardinal (II, 5) remplacent les lieux madrilènes cités dans *La verdad sospechosa*. Les personnages font l'éloge de Paris :

Paris voit tous les jours de ces métamorphoses,
 Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses,
 Et l'univers ne peut rien voir d'égal
 Aux superbes dehors du Palais-Cardinal.

⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris [1982] 2003, p. 431.

Toute une ville entière, avec pompe bâtie,
 Semble d'un vieux fossé, par miracle sortie,
 Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
 Que tous ses habitants sont des Dieux ou des Rois. (*LM*, II, 5 p. 346)⁶

De même, les références socioculturelles madrilènes de la pièce d'origine sont remplacées par des substituts français. Certains découlent de la stricte recherche d'équivalences : par exemple, tandis que son modèle espagnol a été étudié à l'Université de Salamanque, le *Menteur* de Corneille revient de celle de Poitiers, réputée pour l'étude du droit. D'autres substitutions, plus audacieuses, témoignent d'une intuition sûre de l'« éclat » admiré en France. Le premier mensonge de Don García dans *La verdad sospechosa* consiste à s'attribuer une richesse fictive, issue d'un séjour en Amérique non moins fictif, pour éblouir une jeune fille dont il est tombé amoureux ; dans le même cas, Dorante, chez Corneille, se vante d'exploits guerriers qu'il aurait accomplis aux « guerres d'Allemagne ». Le prestige des prouesses militaires supposées remplace celui de l'or acquis en des contrées lointaines.

MODIFICATIONS D'AMBIANCE

Plus riches d'enseignements sont les modifications affectant les mœurs représentées, ou encore l'ambiance générale des adaptations de Pierre Corneille. L'évolution du vocabulaire répond aux objectifs de bienséance : dans *Le Menteur*, le mot « église » est remplacé par « temple », selon l'usage de l'époque. Il en va de même pour les situations mises en scène : par exemple, Corneille n'a pas reproduit le passage de *La verdad sospechosa* où un billet galant était remis dans un cloître à une jeune femme voilée.

Les deux comédies de Pierre Corneille présentent des adoucissements d'atmosphère par rapport à leurs modèles : les menaces de violence, nées des rigidités du code de l'honneur espagnol, sont bannies. Le dénouement du *Menteur* accuse une prise de distance envers celui de la pièce d'Alarcón, plus rude et étroitement moral. Corneille lui-même souligne ces divergences concernant son héros :

L'auteur espagnol lui donne ainsi le change pour punition de ses menteries, et le réduit à épouser par force cette Lucrèce, qu'il n'aime point. Comme il se méprend toujours au nom, [...] (il) dit hautement, lorsqu'on l'avertit de son erreur, que s'il s'est trompé au nom, il ne se trompe point à la personne. Sur quoi, le père de Lucrèce le menace de le tuer s'il n'épouse sa fille après l'avoir demandée et obtenue ; et le sien propre lui fait la même menace. Pour moi, j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire. C'est ce qui m'a obligé à lui donner une pente vers la personne de Lucrèce au cinquième acte, afin qu'après qu'il a reconnu sa méprise aux noms, il fasse de nécessité vertu de meilleure grâce, et que la comédie se termine avec pleine tranquillité de tous côtés⁷.

⁶ P. Corneille, *Le Menteur*, [dans :] *Œuvres complètes*, présentation et notes d'A. Stegmann, L'Intégrale, Seuil, Paris 1989. Les citations du *Menteur* (*LM*) et de *La Suite du Menteur* (*SDM*) proviennent de cette édition.

⁷ P. Corneille, *Examen du Menteur*, [dans :] *Œuvres complètes...*, p. 338.

Le souci majeur de Corneille est donc de s'adapter au « goût » du public, de lui plaire et de souscrire aux codes français de la comédie. Comme l'a noté Charles Mazouer au sujet du *Menteur* : « À l'image de son héros, la comédie donne le plaisir d'un jeu immoral et léger »⁸.

L'action de *La Suite du Menteur*, quant à elle, se déroule dans un climat plus enjoué et apaisé que celle d'*Amar sin saber a quién*. Mélisse, allant voir un jeune homme en prison, le visage couvert d'une voilette, court moins de risques que Leonarda, dont l'honneur et la vie sont en jeu. Son frère Cléandre a un rôle moins potentiellement menaçant que Don Fernando, qui reste théoriquement dans la posture rigide de gardien de l'honneur de sa sœur : Cléandre se range d'ailleurs aisément aux vues de Mélisse, qui invoque sa caution morale auprès de Philiste (V, 5). Cette mutation d'un frère moralement opposant en semi-allié tend à aplanir les obstacles. Le rôle de Philiste, ami-protecteur et rival de Dorante, n'a pas la même tonalité sérieuse que celui de Don Luis dans la *comedia*, malgré l'équivalence fonctionnelle de leurs positions. D'un rang moins élevé que Don Luis, Philiste est aussi plus amical envers son protégé, et surtout moins passionnément amoureux que son prédécesseur espagnol : même si le personnage est « généreux », ce qui le rapproche d'autres figures du théâtre de Corneille⁹, son désistement final est moins méritoire que celui de Don Luis. Les propos des personnages féminins suggèrent d'ailleurs que le frère de Mélisse n'est « pas incommode » (IV, 3), que Philiste n'est pas très épris (II, 1). La gaieté et l'enjouement remplacent l'âpreté initiale de la *comedia*. Ces adoucissements d'atmosphère, la réduction des deux figures d'opposition, le rival et le frère, d'autres aménagements, comme la restitution du duel initial sous forme narrative, dans le récit de Dorante au premier acte, entraînent une déperdition de la tension dramatique — sans doute Corneille eut-il tort de tirer une comédie d'une intrigue qui, quelques années plus tôt, aurait donné matière à une tragi-comédie. Le déroulement facile de l'intrigue amoureuse où l'initiative revient surtout au personnage féminin, joint au paradoxe d'un menteur repent¹⁰, contribua sans doute à l'insuccès relatif de cette comédie.

La prise en compte de l'altérité culturelle semble ici limitée, par volonté du dramaturge qui s'applique à gommer les marques de l'origine espagnole de ses pièces. Les sources hispaniques des deux comédies de Pierre Corneille sont bel et bien occultées aux yeux du public parisien. Les épîtres et examens rédigés par

⁸ C. Mazouer, *Le théâtre français de l'âge classique, I, Le premier dix-septième siècle*, Champion, Paris 2006, p. 289.

⁹ Comme magistrat, Philiste « a le pouvoir de maintenir [Dorante] en prison ou de lui faire grâce (comme Tulle pour Horace) [...] Rival d'amour auprès de Mélisse, [...] il a la « grandeur » de lui céder (comme Agésilas à Cotys). » E. Minel, *Pierre Corneille. Le héros et le roi — Stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien*, Eurédit, Paris 2010, p. 254–255.

¹⁰ Commentant l'*Épître* de la *SDM*, où Corneille dit que Dorante est devenu « beaucoup plus honnête homme » mais qu'« avec ses mauvaises habitudes, il a perdu presque toutes ses grâces », C. Mazouer souligne que le dramaturge « n'a pas tout à fait tort de remarquer que, vertueux, son héros est sans doute moins intéressant. » C. Mazouer, *op. cit.*, p. 289.

l'auteur du *Cid* prouvent cependant que ce dernier ne désavouait pas ses emprunts à l'Espagne.

II. LA LOCALISATION ESPAGNOLE

Contrairement à son frère, Thomas Corneille, dans *Don Bertrand de Cigarral*, conserve le cadre espagnol de la pièce d'origine. *Entre bobos anda el juego* est une *comedia de figurón*, bâtie autour d'un noble provincial laid et sot, prêtant à rire par sa grossièreté, mais riche et soucieux de se marier, quoique son inaptitude à la galanterie tende à l'exclure de l'authentique noblesse. En outre la pièce espagnole met en scène la double tyrannie exercée sur une jeune fille par son père et un futur époux détesté, et les amours contrariées de deux jeunes gens faits l'un pour l'autre. À quoi s'ajoute le motif de la femme masquée, dont le mystère attire l'amant : une situation issue de la tradition espagnole, alors appréciée en France comme en témoignent *L'Esprit follet* de d'Ouville et *La Suite du Menteur*, même si cette mode devait rester éphémère¹¹. Le choix de l'hispanité permettait à Thomas Corneille d'intégrer naturellement à l'action des éléments « exotiques », tels que le masque imposé à la jeune fille par son prétendant officiel, ou encore le récit par le jeune galant de la mise à mort d'un taureau qui menaçait cette dernière.

Si Thomas Corneille retient la localisation hispanique de la *comedia*, il restreint cependant l'action un peu éparpillée¹² de son modèle à deux lieux : la maison du père d'Isabelle à Madrid (acte I), et l'auberge d'Illescas, où se déroulent les actes suivants. Il supprime des rôles pittoresques et brefs (aubergiste, cocher, voyageurs), préserve l'hispanité des noms des personnages, mais rebaptise la plupart d'entre eux. Par exemple les noms Alfonsa, Andrea, et Cabellera (nom du valet, signifiant « chevelure ») sont remplacés par Leonor, Jacinte et Guzman. Le

¹¹ « On peut se demander pourquoi les auteurs français ont attendu de découvrir la *comedia* pour mettre en scène cette forme de déguisement, et pourquoi elle n'a pas influencé en profondeur la comédie française de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Cela laisse à penser que les illusions engagées par le 'masque' supposent un type d'aveuglement amoureux peu en rapport avec l'imaginaire des Français du Grand Siècle, et, partant, susceptible d'une acclimatation seulement temporaire ». G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550–1680). Le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève 1988, p. 66.

¹² Un éparpillement que le dramaturge raille dans son *Épître* : « Souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, et que comme l'unité de lieu, et l'observation des vingt et quatre heures sont des règles que le fameux Lope de Vega a toujours négligées, [...] tous ceux qui ont écrit après lui ne s'en sont pas mis davantage en peine, de sorte qu'au milieu d'une de leurs Journées ils font quelquefois peu de scrupule de passer d'un plein saut d'Angleterre en Allemagne, et de faire qu'en moins d'un quart d'heure leurs Acteurs vieillissent de plus de dix années ». T. Corneille, *Don Bertrand de Cigarral*, Éditions Le Petit, Paris 1652 (DBC). Les citations proviennent de cette édition dont nous avons modernisé l'orthographe.

patronyme « *Cigarral* »¹³ et le prénom de l'héroïne, Isabel, retranscrit Isabelle, fréquent dans le théâtre français de l'époque, restent inchangés. La transformation de Don Lucas en Don Bertrand tient peut-être à ce que le prénom Bertrand était perçu comme ridicule¹⁴, comme le suggère une réplique d'Isabelle (I, 2).

Ce maintien du cachet hispanique a cependant des limites. Certains motifs dramatiques (le mariage imposé pour des raisons financières) ne sont pas propres à l'Espagne. Isabelle se fait l'écho des discussions ayant cours dans les salons parisiens lorsqu'elle décrit l'évolution des sentiments amoureux, de la gratitude à l'amour inavoué, puis à la « surprise » de l'amour reconnu, dans un discours qui préfigure la célèbre *Carte de Tendre*¹⁵ (II, 4). Don Alvar a toutes les qualités d'un amant conçu sur le modèle des personnages de roman. Par ailleurs, le récit où ce dernier conte l'épisode du taureau (II, 4) est allégé par rapport à la narration de Don Pedro dans la *comedia*. Alors que le texte espagnol évoquait d'abord une baignade d'Isabel dans le Manzanarès, la tirade de Don Alvar ne retient que le *topos* de la jeune inconnue sauvée de la menace de l'animal échappé d'une corrida. Le dramaturge français n'a pas conservé les détails concernant le taureau, blessé et furieux, qui renvoient symboliquement à la brutalité du désir. En outre, cet épisode est traité de façon un peu ironique, en ce sens que son caractère romanesque et presque artificiel est parfois souligné¹⁶. La localisation espagnole enfin est moins appuyée dans les rééditions de la pièce. Dans le récit de Don Alvar, le vers « Aux bords délicieux du beau Manzanarès » (éd. de 1652) est remplacé à partir de 1661 par une tournure plus neutre : « Où le courant du fleuve offre un aimable frais. »

Du point de vue de la structure, *Don Bertrand de Cigarral* reproduit le canevas de la pièce de Rojas Zorrilla, avec des écarts à mesure de l'avancée de l'action. Le traitement du personnage principal et la suite des événements conduisant au dénouement aux actes IV et V sont un peu modifiés : tandis qu'à la fin de la *comedia* Don Lucas reste autoritaire et actif, — c'est lui qui décide du sort des autres personnages, devançant d'ailleurs leurs désirs quand il se croit maître du jeu —, en revanche Don Bertrand est totalement dupe. Manipulé par le valet Guzman, qui contribue à le détourner de l'union avec Isabelle en prétendant qu'elle est folle, à la fin de la comédie, Don Bertrand est en plein désarroi ; pris en tenaille entre sa peur du mariage et les exigences du père d'Isabelle, tourmenté par son avarice, il finit cependant par céder une part de sa fortune à Don Alvar, son cousin, qu'il

¹³ Le mot *cigarral*, qui désigne une maison de campagne près de Tolède, figure dans le titre de la miscellanée de Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*. Au théâtre, ce nom est celui du grotesque héros de la *comedia* de Castillo Solórzano, *El marqués de Cigarral*, imitée par Scarron dans *Dom Japhet d'Arménie* (publ. 1653).

¹⁴ On le trouve à l'époque dans des formules populaires comme « Qui aime Bertrand aime son chien », ou « déchausser Bertrand » (c'est-à-dire : « boire avec excès, s'enivrer »).

¹⁵ La *Carte de Tendre* élaborée par Madeleine de Scudéry dans son roman *Clélie, histoire romaine* (1654), eut un immense succès dans les salons. Elle fut aussi la cible de satires.

¹⁶ Don Bertrand croit que l'aventure est le fruit de l'imagination dérégulée d'Isabelle et raille le « conte de Taureau » (IV, 2). Isabelle parle « D'un accident [...] difficile à croire » (V, 10).

transforme en parti acceptable. Les choix opérés par Thomas Corneille renforcent le rôle central de Don Bertrand, incivil, haut en couleurs, apte à se faire craindre lors des trois premiers actes mais dupé dans les deux derniers, au détriment des arguties galantes et des scènes de dépit amoureux.

Toutes les modifications apportées au rôle de Don Bertrand, comme l'introduction de nuances de poltronnerie et de sottise plus marquées que chez Don Lucas, témoignent de la part du dramaturge, d'une volonté de rapprocher le personnage de types comiques déjà bien connus du public (Don Bertrand est quelque peu « matamore » au départ). Elles relèvent aussi d'un désir d'accroître les connivences avec le public parisien, par la mise en valeur des compétences de l'acteur auquel le rôle fut d'abord confié.

III. LA RÉACTUALISATION

La question de l'interprétation des rôles, loin d'être accessoire, constitue en fait un point de réactualisation essentiel commun aux trois pièces. Soucieux de remporter l'adhésion des spectateurs, les frères Corneille ajustent leurs textes en fonction des particularités de Jodelet, le premier interprète des rôles de Cliton et de Don Bertrand, acteur très populaire, déjà âgé¹⁷ vers 1645–1650.

C'est un vieux domestique,

Qui, comme vous voyez, n'est pas mélancolique. (*SDM*, III, 1 p. 376)

Un fort brave jeune homme âgé de soixante ans,

Qui pour remédier à la chaleur de l'âge

S'est enfin résolu de se mettre en ménage. (*DBC*, I, 2)

Confronté à la violence d'un autre vieillard, le père d'Isabelle, Don Bertrand semble ne se rappeler son âge que lorsqu'il sent peser sur lui la menace d'un duel :

À d'autres, rengainez, j'ai plus de soixante ans. (*DBC*, IV, 1)

Le corps de l'acteur n'est pas oublié ; *La Suite du menteur* contient un passage dans lequel Cliton détaille les prétendus avantages de sa personne devant la servante Lyse — chaque évocation devait être accompagnée des mimiques expressives du comédien :

Cliton — Tu ris, cette action, qu'est-elle ?

Lyse — Ridicule.

Cliton — Et cette main ?

Lyse — De taille à bien ferrer la mule¹⁸.

Cliton — Cette jambe, ce pied ?

Lyse — Si tu sors des prisons,

¹⁷ L'ex-farceur Julien Bedeau était né vers 1590.

¹⁸ C'est-à-dire à frauder ou à voler.

Dignes de t'installer aux Petites-Maisons¹⁹.
 Cliton — Ce front ?
 Lyse — Est un peu creux.
 Cliton — Cette tête ?
 Lyse — Un peu folle.
 Cliton — Ce ton de voix enfin avec cette parole ?
 Lyse — Ah ! c'est là que mes sens demeurent étonnés :
 Le ton de voix est rare aussi bien que le nez. (*SDM*, I, 2 p. 368)

L'acteur Jodelet était en effet célèbre par son ton de voix nasillard, que mentionne aussi Thomas Corneille :

Mais quant à la parole il a grand agrément,
 Et débite son fait fort nasillardement. (*DBC*, I, 2)

Les deux rôles sont dotés d'un parler pittoresque : les discours de Cliton dans *La Suite* et ceux de Don Bertrand sont parsemés d'expressions alliant la langue populaire et le registre soutenu : « les plus rusés détours / Dont votre esprit adroit bricola vos amours » (*SDM*, II, 4), « De crainte qu'aussitôt l'amour ne s'estropie » (*ibid.*, II, 7), « Pour quelque couple d'ans rengainez vos amours » (*DBC*, II, 2). Des formules savoureuses, que Julien Bedeau devait mettre en valeur.

Le comique lié au célèbre interprète se multiplie lorsque, par un jeu de mise en abyme, le Cliton-personnage de *La Suite* décrit à son maître, qu'il retrouve à Lyon, les récentes représentations parisiennes du *Menteur*, et fait référence à son « double », le Jodelet-acteur.

Comme à l'événement, j'ai part à la peinture,
 Après votre portrait, on produit ma figure.
 Le héros de la farce, un certain Jodelet,
 Fait marcher après vous votre digne valet,
 Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole,
 Et nous avons tous deux appris en même école,
 C'est l'original même, il vaut ce que je vau. (*SDM*, I, 3, p. 369)

Ce passage témoigne de l'ancrage dans l'« ici et maintenant » du théâtre. Le fait que Jodelet ait été la vedette d'autres pièces comiques²⁰ contribue à faire entrer ces comédies dans une logique de compétition et d'émulation proprement française.

Avec la réadaptation de rôles-clés pour Jodelet, le rapport avec le texte d'origine se trouve encore une fois modulé et décalé, ou — peut-être — un peu faussé. La logique est celle de la recherche d'un succès immédiat. Les auteurs cherchent à établir et à parfaire le jeu des connivences avec le public parisien d'un moment culturel donné, en souscrivant à ses préférences, en le confortant dans ses engouements et ses sympathies.

¹⁹ Les Petites-Maisons étaient un asile pour aliénés.

²⁰ Notamment *Jodelet ou le Maître valet* de Scarron et le *Jodelet astrologue* de d'Ouille (jouées en 1643 et 1645).

Cette étude tend à montrer que les trois adaptations concourent à « acclimater » les intrigues issues de la dramaturgie espagnole aux codes culturels et aux habitudes du public parisien. Si certaines modifications (réduction du nombre des personnages et simplification des lieux) s'opèrent en raison de contraintes esthétiques ou techniques du théâtre français, la plupart des autres réajustements prennent en compte les attentes du public. Il en va ainsi, dans *Le menteur* et *La suite*, des équivalences et de références culturelles susceptibles de « parler » aux spectateurs parisiens, qui masquent l'altérité en dissimulant les sources hispaniques de ces pièces. Dans ces comédies des frères Corneille comme dans celles de d'Ouville²¹ et de Boisrobert, autres adaptateurs français de *comedias* comiques à cette époque, les codes de la comédie « à la française » l'emportent sur ceux de la *comedia*, la violence des actions ou des récits est atténuée par rapport aux textes d'origine. Le souci de bienséance et de régularité est plus marqué que dans les tragi-comédies, également imitées de l'Espagne, écrites et jouées dans les années 1630, de Rotrou²². Le fait que des rôles comiques majeurs, ceux de Don Bertrand et de Cliton, soient réécrits en fonction de l'âge et des particularités physiques de Jodelet, le comédien destiné à les incarner, achève de témoigner d'une démarche interculturelle de naturalisation et de réappropriation.

FROM SPANISH *COMEDIA* TO FRENCH COMEDY. THREE ADAPTATIONS BY THE CORNEILLE BROTHERS

Summary

This article sets off the links and discrepancies between Spanish Golden Age *comedias cómicas* and their adaptations by French playwrights in the middle of the XVIIth Century. The examples of three comedies — Pierre Corneille's *Le menteur* and *La suite du menteur* (from Alarcón's *La verdad sospechosa* and Lope de Vega's *Amar sin saber a quién*), and Thomas Corneille's *Don Bertrand de Cigarral*, (adapted from Rojas Zorrilla's *Entre bobos anda el juego*) — show that, whatever may be the approach (gallicization, in the first two plays, or keeping a Spanish frame for the plot, in the third one), the adapters' main concern is to create an atmosphere as well as characters that in both cases would appeal to the audience. The fact the Corneille brothers clearly wrote those three adaptations with one actor in mind (Julien Bedeau, alias Jodelet) for the main comical parts proves their wish to implant the plots in the topical French drama production of the XVIIth Century.

Key words: Spanish *comedia*, French comedy, XVIIth century, adaptations, transpositions.

²¹ Voir C. Dumas, « La rénovation de la comédie par l'imitation de la *comedia* : d'Ouville adaptateur de Calderón », [dans :] *Reflets du siècle d'Or espagnol en Europe. Modèles en marge*, A. Teulade (dir.), Éditions Cécile Defaut, Nantes 2010, pp. 97–115.

²² Voir C. Dumas, « Rotrou adaptateur de Lope de Vega : réajustements structurels et transferts culturels », Tours, juin 2005 ; 1^{er} colloque international Rotrou ; CESR de Tours et CELLF, publ. *Littératures classiques*, automne 2007.