



HAL
open science

Le sabir d'Alcuzcuz (Amar después de la muerte de Calderón de la Barca)

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Le sabir d'Alcuzcuz (Amar después de la muerte de Calderón de la Barca). Humoresques, 2014, 40, pp.45-55. <hal-01543871>

HAL Id: hal-01543871

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01543871v1>

Submitted on 15 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le sabir d'Alcuzcuz *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca

Christophe Couderc

Pedro Calderón de la Barca composa, peut-être à la fin de 1632 ou au début de 1633¹, *Amar después de la muerte* [Aimer par-delà la mort], une *comedia* qui portait initialement le titre de *El Tuzaní de la Alpujarra*, en référence au nom de son héros, Álvaro Tuzaní, et qui aurait pu également s'appeler « le siège de l'Alpujarra » (*El sitio de la Alpujarra*), dans la mesure où il était fréquent que le titre de la pièce soit repris dans un de ses derniers vers, comme c'est le cas ici². Il s'agit d'une pièce dont la matière est historique, puisque l'auteur de *La vie est un songe* choisit, plus d'un demi-siècle après les événements, de dramatiser un épisode de la rébellion de la communauté des Morisques du royaume de Grenade. Ceux-ci, entre 1568 et 1571, prirent les armes et se réfugièrent dans la chaîne de montagnes, difficile d'accès, des Alpujarras (Andalousie), après la publication en 1567 d'un décret royal enjoignant aux descendants des derniers musulmans d'Espagne de s'assimiler une fois pour toutes, alors que depuis plusieurs décennies les tentatives plus ou moins pacifiques par lesquelles on avait tâché d'obtenir une acculturation collective avaient échoué.

Événement traumatique, cette guerre, qu'on la qualifie de soulèvement ou de guerre civile menée par « une tourbe de voleurs » ou une « troupe de brigands » (comme le fait l'un des personnages de la pièce³), avait été racontée par plusieurs témoins dont Luis de Mármol Carvajal, auteur de *Historia del [sic] rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada* (1600) et surtout Ginés Pérez de Hita, dont la *Segunda parte de las guerras civiles de Granada* (1604) constitue la source principale de Calderón⁴. Le dramaturge élabore un drame dont l'aspect historique est cependant secondaire par rapport à l'intensité pathétique d'une histoire de vengeance, une histoire d'amour et d'honneur dont le héros

malheureux est le jeune Álvaro Tuzaní, noble morisque qui participe à la rébellion. Personnage probablement inventé par Pérez de Hita, le jeune homme épouse, dans la pièce de Calderón, Maleca (Maléka dans la traduction française), qu'il doit quitter sans même avoir consommé le mariage pour se mettre au service des chefs de guerre morisques. En son absence, dans la ville assiégée de Galera, Maléka est tuée par un soldat avide de butin. Fou de douleur, Tuzaní, après avoir vu son épouse expirer entre ses bras, se fait passer pour chrétien. Il peut de la sorte poursuivre, identifier et finalement tuer le soldat (appelé Garcés), avant d'obtenir le pardon final de Don Juan d'Autriche, impressionné par la noblesse et la grandeur d'âme du Morisque.

La critique a souligné la profonde ambiguïté de la position que semble exprimer Calderón : il manifeste de la sympathie pour le camp des Morisques, descendants de musulmans qu'il nous montre au début de la pièce sincèrement convertis au catholicisme et qui se trouveraient poussés, du fait de l'oppression dont ils sont victimes de la part de la Couronne espagnole, à recréer de façon suicidaire une identité musulmane perdue. La question est complexe, son traitement dans *Aimer par-delà la mort* tout sauf manichéen. Elle a été examinée à nouveaux frais dans des travaux récents de spécialistes, et éclairée par certains débats, plus médiatisés, autour de la mise en scène récente (2005-2006) de la pièce à Madrid, dans une Espagne qui était devenue (ou commençait à devenir, avant la crise de 2008) un pays d'immigration confronté à la structuration sur son sol de nouvelles communautés de migrants. Le contexte politique dans lequel la pièce s'inscrit a ainsi pu être rappelé pour expliquer la relecture que Calderón, parmi d'autres, aurait faite d'une histoire encore récente et d'une politique intransigeante décidée par Philippe II et continuée par Philippe III – une politique qui avait débouché sur la décision d'expulser les derniers Morisques de la péninsule Ibérique, mise en œuvre en 1609-1613, c'est-à-dire vingt ans à peine avant la représentation de la pièce de Calderón. *Amar después de la muerte*, écrite environ dix ans après le début du règne de Philippe IV, pourrait ainsi être comptée au nombre des manifestations d'un *aggiornamiento* politique qui prit notamment la forme d'un jugement très dur porté sur la figure « tyrannique » de Philippe II mais surtout, beaucoup plus près dans le temps, sur le gouvernement du *valido* de Philippe III responsable de la décision, contestée notamment en raison de ses effets économiques désastreux, d'expulser les Morisques : le duc de Lerma,

accusé notamment de corruption, était devenu très impopulaire, ce qui avait mené à sa disgrâce en 1618, trois ans avant la mort du roi⁵.

Il convient également de ne pas négliger la riche intertextualité de la pièce de Calderón, où se trouve ravivée la tradition de la maurophilie littéraire, bien connue dans l'Espagne de la fin du XVI^e siècle. On retrouve en effet, chez les personnages principaux du camp morisque dans *Aimer...*, deux des principaux éléments qui contribuent au stéréotype du Maure idéalisé, tel qu'on le trouvait dans les œuvres les plus représentatives de ce courant, comme *L'Abencerraje* (nouvelle interpolée dans *La Diane* de Jorge de Montemayor), ou les *Guerres civiles de Grenade*, déjà citées⁶ : la première caractéristique est l'exaltation de la noblesse d'âme et de cœur du Morisque qui doit fondamentalement être comprise comme exaltation de l'esprit chevaleresque (dont certains historiens de la littérature montrent que, d'origine arabe, il a profondément marqué l'imaginaire littéraire espagnol) ; la seconde est la présence très courante du contexte militaire, toile de fond servant à favoriser le caractère épique des aventures de ces chevaliers maures.



Si le contexte historique et politique tout comme les conventions du genre doivent être convenablement pris en compte pour procéder à une analyse rigoureuse de cette tragédie de Calderón, il n'en demeure pas moins qu'il convient d'aborder *Aimer...* non comme un exercice d'historiographie mais comme une pièce de poésie dramatique, dont la structure interne est un mécanisme destiné à produire certains effets émotionnels⁷. Parmi ceux-ci, le rire est une exigence majeure ; il est produit en particulier par la figure du personnage type de valet bouffon.

Conformément aux impératifs du genre de la *Comedia nueva*, le rire est en effet présent et bien présent dans cette pièce. Le grand principe du mélange des tons et des matières, caractéristique définitoire du théâtre espagnol de l'âge classique, suppose en effet la coprésence de moments graves et de moments comiques, au sein même d'une action grave, ou tragique, comme c'est le cas dans *Aimer...* L'explication la meilleure à ce trait définitoire de l'esthétique du théâtre espagnol de l'âge classique est selon nous la nécessité dans laquelle se trouvait le poète d'écrire un rôle pour l'acteur spécialisé dans l'emploi de laquais comique, *criado gracioso* ou, comme aimait à l'appeler Lope de Vega, *figura del donaire*, c'est-à-dire littéralement personnage spécialiste des bons mots.

Dans la pièce qui nous occupe, le valet Alcuzcuz assume très clairement cet emploi. Couscous (dans la traduction française) est un pauvre boutiquier morisque, qui a une échoppe sur la place de Bibarrambra à Grenade. Son nom, en premier lieu, qui le désigne comme Morisque ou musulman (nous y reviendrons), fait partie de ces noms foncièrement ridicules dont sont affublés les *graciosos*, dans le sens où le nom seul, ici désignant un mets, suffit à faire rire, parce qu'il évoque le besoin corporel de l'alimentation ou la gourmandise qui font partie des traits définitoires du personnage type.

Couscous est en premier lieu le valet fidèle du héros, Alvaro Tuzaní, à qui il sert de confident dans quelques scènes de dialogue, et avec qui il entretient un rapport d'opposition et de complémentarité, moyennant notamment une dégradation burlesque et systématique du comportement de son maître, même au cœur de la tension la plus grave. Docile compagnon de son seigneur, il l'accompagne ainsi dans toutes ses aventures, et même au cœur du danger, ne serait-ce que pour, comme tout *gracioso* typique, exprimer sa couardise qui met d'autant mieux en valeur la bravoure du chevalier maure. Ainsi, lorsque Don Álvaro Tuzaní se dispose à se précipiter dans la ville de Galère (Galera) livrée au pillage des soldats chrétiens, pour sauver à tout prix sa femme, et au prix même, dit-il, s'il le faut, de la perte de la ville et de l'univers entier, le valet préfère, après une première réaction de noblesse comme imitée de la conduite de son maître, prendre la fuite et abandonner la belle Zara dont il est supposément amoureux. Le dialogue est le suivant :

DON ALVARO. – [...] Si je peux enlever dans mes bras la belle Maléka, que brûlent et se consomment Galère et l'univers entier! (*Il sort*)

COUSCOUS. – Ji souis ni amant, ni nob', si dans ce grand bazar y reste Zara. Mais à quoi ça sert si j'i souis ni nob' ni amant? Y'en a bian assez des amants et des nob', et si j'arrive à m'sauvi, Zara y la Galère y peut' brûli y s'consumi⁸!

De même, Couscous est le fidèle compagnon conventionnel quand, un peu plus tard, alors que son maître met en œuvre son projet de vengeance, il le suit et se fait lui aussi passer pour chrétien afin de pénétrer dans le camp où Tuzaní sait pouvoir retrouver l'assassin de Maléka. Comme c'est le cas dans d'autres scènes de la pièce, Couscous est alors dans le registre typique du *gracioso* qui fait rire à l'aide de *lazzi*, ou gags, entendus comme des motifs associés à des jeux scéniques ou langagiers, et qui étaient attendus par les spectateurs ou par une partie

de ceux-ci. Aux soldats qu'il rencontre et qui s'adressent à lui, il n'a d'autre recours que de faire croire qu'il est muet, sans quoi on découvrirait à son accent qu'il est un Morisque – le péril est donc bien réel, vu la situation, puisque Couseous est ici en danger de mort :

DEUXIÈME SOLDAT. – Holà, soldat !

COUSCOUS (*à part*). – À moi y parle, mais ji répons pas. Reste tranquille, Couseous !

UN SOLDAT. – Vous ne répondez pas ?

COUSCOUS. – Hon, hon.

UN AUTRE [SOLDAT]. – Il est muet.

COUSCOUS (*à part*). – Si y savaient la vérité !

DON ÁLVARO (*à part*). – Cet animal va me perdre, si je ne m'en mêle pas pour redresser l'affaire. Il me faut faire diversion (*Haut*) Cavaliers, je vous en prie, veuillez excuser ce domestique s'il ne comprend pas ce que vous demandez : vous voyez bien qu'il est muet⁹.

On voit que dans cette scène le maître lui-même se trouve intégré dans la fiction initiée par le valet et participe à son tour à la production du rire¹⁰. Typique de la manière calderonienne est le fait que cette situation burlesque, dans laquelle on pourrait voir remise en cause la dignité du seigneur, complice du valet, est intimement mêlée à un épisode très grave de l'action : en effet, à ce moment de l'intrigue les soldats cherchent un interlocuteur qu'ils voudraient choisir au hasard pour lui exposer le différend qui les oppose sur la manière de se partager un bijou provenant du sac de la ville de Galère. Or, dans ce bijou, Tuzaní reconnaît celui qu'il avait donné à son épouse avant de la quitter, et c'est grâce à ce bijou dont il remonte la piste qu'il parvient rapidement ensuite jusqu'à Garcés, le soldat qui a tué Maléka. Le mélange entre comique et tragique prend donc une forme particulière, caractérisée par une discontinuité tonale entre le jeu de scène burlesque et la découverte d'un indice qui nous replonge au cœur de la tension tragique, et qui est caractéristique de la façon dont Calderón associe le comique et le tragique.

Cependant, comme cela a pu être également observé dans d'autres drames ou tragédies de Calderón, dans les moments importants, le *gracioso* n'intervient pas, car sa participation au système des personnages de la *Comedia nueva* en fait foncièrement un personnage périphérique : rouage essentiel sur le plan dramaturgique, car on vient au théâtre aussi pour y rire aux facéties du laquais, le valet n'en demeure

pas moins un personnage le plus souvent afunctionnel, c'est-à-dire non nécessaire à la construction de l'action¹¹. Pour ne prendre sur ce point qu'un exemple, quand vient l'heure de l'exécution de la vengeance, c'est-à-dire de la mise à mort du soldat cupide et assassin (et assassin par pure cupidité), Couscous n'intervient absolument plus au cours de la longue scène d'interrogatoire, scène très pathétique qui permet de revivre, par le truchement des réponses apportées par le soldat chrétien aux questions du gentilhomme maure, les derniers instants de Maléka. Conformément, là encore, à ce qui a pu être observé dans d'autres pièces de Calderón, l'élément comique se trouve ainsi d'autant plus concentré dans le rôle du valet que l'action est grave, ou sérieuse¹².

D'autres traits typiques caractérisent Couscous comme *gracioso*. C'est le cas des blagues grossières et des allusions salaces, relevant de ce que l'on appelle parfois la scurrilité, et dont nous ne donnerons qu'un seul exemple, significatif et remarquable parce que le dialogue est situé à un moment de tension dramatique indéniable. Au moment où le maître, emprisonné, veut se défaire de ses liens, et demande son aide à son valet (« ne pourrais-tu avec tes dents rompre par-derrrière les liens qui m'enserrent ? Ensuite, je me servirai d'un poignard que j'ai gardé caché sous ma ceinture, et que j'ai toujours porté sous ma casaque »), celui-ci répond : « Par-darrière y 'vec les dents ? C'y un plan pas très propre... » (*Aimer...*, p. 759). La paresse et la couardise, déjà évoquées, et qui s'opposent au courage et à l'énergie propres au gentilhomme, font également partie de ces caractéristiques définitoires du personnage type.

Il en va de même de la préoccupation pour les besoins du corps, notamment l'alimentation et le penchant pour la boisson. Ce dernier trait a des résonances particulières dans le cas d'un personnage musulman, puisque Couscous est un valet, mais un valet morisque (et manifestement, dans son cas, fidèle aux préceptes de l'Islam) : en tant que tel, il est doublement un autre, si l'on considère (par exemple avec Coenen¹³) que les personnages principaux d'*Aimer par-delà la mort* partagent une même éthique, qu'ils soient chrétiens ou musulmans, car tous sont de la caste des seigneurs. Leur histoire, de ce fait même, convient parfaitement au théâtre aristocratique qu'est la *Comedia nueva* et rend délicate (pour ne pas dire, plus simplement, anachronique) toute interprétation

de la pièce de Calderón qui y verrait l'expression de la défense d'une communauté définie par des traits culturels ou religieux transcendant les différences sociales. Le personnage type du *gracioso*, quant à lui, est à coup sûr un personnage vil, seul représentant, dûment stylisé, du peuple sur la scène du théâtre. Il est bien l'autre du seigneur, et son altérité le stigmatise et fait rire tout à la fois. Pour finir, la qualité de morisque du pauvre et vil Couscous, qui redouble son altérité, est aussi présente pour la même fonction que les traits qui caractérisent le laquais dans la *Comedia* : pour faire rire.

Le valet morisque n'est pas une invention de Calderón (qui d'ailleurs introduit un autre Couscous dans sa pièce *El gran príncipe de Fez*). On en trouve toute une série, notamment chez Lope de Vega. Certains traits en font un type, auquel renvoie notre Couscous. Nous en retiendrons ici trois.

Le premier est sa condition sociale de très modeste commerçant, déjà évoquée. Le second est l'état d'ivresse comme motif caractéristique, couplé comme c'est bien le cas dans *Aimer...* à l'évocation du tabou portant sur la viande de porc. Alors que l'alcool lui est interdit par sa religion, le valet morisque aime à s'enivrer, avec des effets principalement comiques puisque le manque d'habitude ajoute aux conséquences de l'ivresse l'incompréhension du valet. Dans *Aimer...*, Couscous trouve ainsi (ou plutôt dérobe) une besace contenant une outre de vin et du lard. Sur un motif futile, le valet va s'enivrer et décrire les premiers effets de l'ivresse ; puis, certain d'être tué par son maître quand celui-ci s'apercevra qu'il a laissé échapper par mégarde la jument qu'il avait amenée avec lui pour une visite nocturne à sa femme avant son départ à la guerre, le valet dit préférer une mort douce qui lui serait donnée par le vin, dont des coréligionnaires lui ont dit que c'était un poison mortel :

Ya Couscous, si ti es obligé de mourir ac le couteau, y si ti peux choise la mort qu'ti préfères, mieux ti meurs 'vec li boisson, si blouss agréab'. Allez, march' la route, pisque la vie y m'dégoûte! (*il tire une outre de sa besace, et il boit*). J'y prifir mourir com' ça, y pas mourir tout trempé dans mon sang... Comment ça va, Couscous? Ji m'sens bien. Li boisson il est pas fort, y si j'veux mourir, obligé ji bois plouss di boisson. (*Il boit*). Li boisson qu'ji bois il est pas froid, il est chaud, y ça brûle en dedans. Y faut blouss di boisson (*il boit*), pasque ji meurs trop docement... ça y est, ji crois qu'y s'prend la colère, pisqu'y commence à fir d'l'iffit : ji ois plus rian, ma cervelle y march' pas, ma langue y vient épaisse, y ji sens com' di fer dans la bouche... Pisque ti meurs, Couscous, (*il boit*), et si ti as bon cœur, faut pas laisser une gotte di boisson pour touer un' aut'... Où c'est qu'il est ma bouche, que j'la trove pas¹⁴?

Cet extrait d'une tirade typique de la façon dont Couscous s'exprime nous amène à évoquer pour finir le troisième trait caractéristique du type du valet morisque : la langue. Les conventions qui régissent la langue espagnole déformée que parle Couscous ont été fixées par Lope de Vega. Il existe d'autres jargons pareillement typifiés dans la *Comedia nueva*, notamment le parler des paysans castillans, le *sayagués* ; ou encore le langage des nègres, c'est-à-dire des esclaves. Le sabir employé par Couscous fait partie de ces jargons et, avec un habit vraisemblablement ridicule et marqué d'une forme d'exotisme reconnaissable par le public, il constitue le signe d'identification de cette altérité comique le plus évident.

La langue dont il s'agit est le fruit d'une création, c'est une langue littéraire¹⁵. On retrouve dans le texte de Calderón un certain nombre de ses traits typiques, même si ceux-ci ont pu évoluer au fil de l'histoire du théâtre espagnol. Comme chez Lope, le système des consonnes est affecté de quelques déformations caractéristiques, notamment la sonorisation de l'occlusive bilabiale sourde et de l'occlusive vélaire sourde : *profeta* (prophète) devient *brofeta* et *camino* (chemin) devient *gamino*. Presque plus intéressant pour l'histoire de la langue, les sons orthographiés aujourd'hui par le double *l* (*ll*) et le *n* surmonté d'un *tilde* (*ñ*) sont orthographiés phonétiquement sous la forme *li* et *ni* (*lievar*, *senior*), laissant supposer une réalisation différente.

Si ces déformations affectant les consonnes sont peu nombreuses, et moins présentes du reste chez Calderón que chez Lope, les modifications des voyelles sont plus systématiques et donnent au parler morisque toute son identité et toute sa saveur. Les cinq voyelles de l'alphabet tendent à se limiter au profit des trois principales : *a*, *e*, *o* (Tuzaní devient ainsi systématiquement « Tozaní » dans la bouche de Couscous). Surtout, les diphtongues tendent à être simplifiées, comme permet de le constater le premier vers prononcé par Alcuzcuz : « *Ya el portas estar cerradas* ». On y relève également la tendance à faire disparaître les diphtongues (*puerta* devient *porta* ; ailleurs *-ie-* deviendra *-e-* comme dans *vejo*). De même, la confusion singulier/pluriel (*el portas*) est une caractéristique récurrente, tout comme la préférence pour l'article singulier masculin qui se substitue à tous les autres. La morphologie verbale est également affectée, avec quelques terminaisons privilégiées ou une absence de conjugaison (*estar*) qui évoque de ce fait assez bien ce qu'on nomme en français le « petit-nègre ».

Quelques mots, pour finir, concernant la traduction utilisée dans la présente étude. Son auteur, Guy Mercadier, a fait preuve d'une inventivité remarquable. Comme il s'en explique dans la notice accompagnant son texte, il a fait le choix, en s'inspirant en partie d'une expérience personnelle, de transposer – sur le plan linguistique seulement – l'original espagnol dans un contexte francophone au sein duquel les déformations subies par le français chez les locuteurs maghrébins sont assez bien typifiées¹⁶. Ce langage inventé et tout aussi stylisé que celui qu'utilisent les personnages de la *Comedia nueva*, mais comme lui inspiré d'une pratique bien réelle, présente certains traits communs avec le sabir parlé par Alcuucz dans *Amar después de la muerte*. C'est le cas notamment de la réduction de l'éventail des voyelles, parmi lesquelles le *u* devient *ou*, tandis que le *ou* s'ouvre en *o* (« goutte » devient « gotte »), les son *é* ou *è* tendant eux à se transformer en *i*. Dans l'exemple donné plus haut on observe aussi des phénomènes analogues, ou comparables, concernant la déformation de certaines voyelles : « plus » devient « blouss », moyennant une sonorisation de la bilabiale (tout comme « profeta » devenait « brofeta »), « poison » devient « boison », etc. L'adaptation libre menée à bien par le traducteur peut ainsi faire traverser les siècles au texte de Calderón, moyennant le recours à un humour langagier qui, plus facilement peut-être qu'aux spectateurs espagnols d'aujourd'hui, « parlera » au public français déjà familiarisé avec les sketches de Smaïn et autres Djamel Debbouze.

L'interprétation de *Amar después de la muerte*, nous l'avons rappelé plus haut, est délicate, car il s'agit d'une pièce particulièrement ambiguë. Alcuucz, et, au-delà, la communauté des Morisques opprimés qu'il représente, est-il un simple ornement dans l'économie dramatique, ou est-il loisible de considérer ce personnage comme le symbole d'un groupe social dépassé par la portée d'événements historiques qui affectent toute une communauté ? L'ambiguïté même de la pièce, qui affecte au premier chef son interprétation idéologique, peut être considérée comme l'un des traits définitoires de la catégorie des tragédies caldéroniennes. L'examen de la part du rire dans cette pièce, de la place qui lui est faite dans la construction de l'action, et de celle qui revient au valet comique, véhicule exclusif de l'humour, va dans le même sens

et contribue à identifier *Aimer par-delà la mort* comme l'une des plus complexes et à coup sûr l'une des plus belles pièces de Calderón.

Université Paris Ouest Nanterre La Défense
(EA 369 Études romanes)

Notes

1. La date est contestée, dans son introduction de la pièce, par Coenen, qui cependant ne donne pas d'autre date de composition. Divers indices permettent de considérer que la pièce fut écrite dans la première moitié des années 1630 (voir Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, Erik Coenen [éd.], Madrid, Cátedra, 2008).
2. Cette formule, qui est aussi un octosyllabe, apparaît dans les derniers vers. C'est Juan de Vera Tassis qui intitula la pièce *Amar después de la muerte* dans l'édition posthume des œuvres de Calderón qu'il supervisa (*Novena parte*, 1691). La version qu'il publia sous ce titre présente des divergences avec celle intitulée *El Tuzaní de la Alpujarra* parue dans la *Quinta parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* (Barcelone et Madrid, 1677). Sur la transmission du texte voir les remarques de Coenen dans son édition citée, p.47 et suiv.
3. Nous citons en français *Aimer par-delà la mort* d'après la traduction par Guy Mercadier dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994-1998, vol.II, p.703-767 (citation p.724).
4. Voir Erik Coenen, «Las fuentes de *Amar después de la muerte*», *Revista de Literatura*, LXIX, 138, 2007, p.467-485.
5. À propos des justifications officielles de l'expulsion des morisques, Carrasco signale : «Ce qui est désormais admis sans réserve par l'historiographie la mieux informée est qu'après une vague de propagande qui marqua les années 1610, une nouvelle étape s'ouvrit : sans doute en raison du changement de monarque et de l'éclosion d'une nouvelle génération de dirigeants très concernés par la "réforme générale" du pays – et qui tâchait également de se distinguer de l'ancienne *camarilla* au pouvoir –, on fit alors preuve d'une surprenante mansuétude envers les Morisques» (Raphaël Carrasco, «Contra la guerra: Calderón y los moriscos de las Alpujarras», dans *Guerra y paz en la comedia española*, Felipe Pedraza, Rafael González Cañal et Elena E. Marcello [éd.], Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, p. 127-155 ; citation p.134 ; nous traduisons).
6. Voir sur ce point l'article d'Anne Teulade, «L'héroïsme du Maure dans un drame historico-épique de Calderón, *Amar después de la muerte o El Tuzaní*

de la Alpujarra», dans *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe : xvi^e-xvii^e siècles*, Anne Duprat (éd.), Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008, p.33-44.

7. C'est la recommandation faite par Erik Coenen, qui a procuré une édition récente de la pièce (édition citée en note 1).
8. *Aimer par-delà la mort*, trad. citée de Guy Mercadier, p.746.
9. *Aimer par-delà la mort*, trad. citée, p.755.
10. Il est d'ailleurs probable que dans la suite de la représentation la charge comique attachée au personnage continue de fonctionner quand le valet apparaît, même au beau milieu d'une situation tendue : par exemple quand un peu plus tard un soldat entre dans la cellule où Tuzaní et son valet ont été enfermés et désigne celui-ci comme un « domestique qui est muet » (*ibid.*, p.759).
11. On pourra se reporter sur ce point aux travaux d'Ignacio Arellano, notamment « Lo trágico y lo cómico mezclado », *Rilce*, 27-1, 2011, p.9-34.
12. Pour Vitse, par exemple, l'extension et la qualité du rire sont des critères déterminants dans la définition du sous-genre, ou sous-catégorie, dans laquelle il convient de ranger telle ou telle *comedia* : alors que dans le registre comique tous les personnages, y compris les gentilshommes, contribueront à la production du rire, dans le registre grave, le seul vecteur du rire est le valet (voir Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvii^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, p.326 et suiv.).
13. *Amar...*, éd. citée, p.35-37.
14. *Aimer par-delà la mort*, traduction citée, p.741.
15. On pourra se reporter sur ces questions à l'article de Benedetta Belloni, « 'Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz' : la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega », *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, 2012, p.80-113, notamment p.105 et suiv.
16. « Qu'il soit permis enfin à l'interprète de confesser que dans cette entreprise le dictionnaire lui a moins servi que l'écoute de ses propres souvenirs d'outre-Méditerranée » (*Aimer...*, traduction citée, p.1719).