



HAL
open science

Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole

Liliane Picciola

► **To cite this version:**

Liliane Picciola. Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole. Littératures classiques, 2007, N°63 (2), pp.35-44. <10.3917/licla.063.0035>. <hal-04142131>

HAL Id: hal-04142131

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04142131v1>

Submitted on 26 Jun 2023

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

Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole

Liliane Picciola

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2007/2 (N° 63), PAGES 35 À 44
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782908728521

DOI 10.3917/licla.063.0035

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2007-2-page-35.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Liliane Picciola

Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole

Lorsqu'on est obligé de produire beaucoup, ce qui était le cas de Rotrou en sa qualité d'auteur de l'Hôtel de Bourgogne, il est commode de travailler sur des fables déjà bien établies. On sait qu'en matière dramatique la fable revêt une importance capitale car elle recèle en elle l'agencement de l'action, son dynamisme et les rapports de force entre personnages. Or dans la préface de *La Folle Gageure* Boisrobert considère que les Espagnols sont les « maîtres des belles inventions¹ ». Rotrou, à l'affût de beaux sujets, ne s'y est pas trompé, et c'est un de ses mérites, à une époque où l'on ne jurait que par l'Italie, d'avoir fait œuvre de pionnier dans l'ouverture à la littérature dramatique de la nation ennemie, plus encore décriée pourtant que sa production romanesque : le seul genre épargné, alors que des railleries n'épargnaient pas même la personne des Espagnols dans certains ballets comiques, était la nouvelle, celles de Cervantès rencontrant une faveur particulière.

Se demander si Rotrou a fait mieux ou moins bien que Lope de Vega nous paraît assez vain : il a fait autrement, et en ce sens il a bel et bien fait œuvre de création. On sait que la *Diane* constitue une sorte de réformation de *La Villana de Xetafe* tendant, pour son inspirateur Chapelain, à la mettre dans les règles, de même que par la suite *Le Véritable Saint Genest* se fera sous la plume de Rotrou tragédie régulière. Toutefois, l'attention portée à ces aménagements ne doit pas détourner d'autres aspects de l'adaptation, alors que Rotrou ne passe pas d'un théâtre d'action à un théâtre d'analyse.

Les modifications liées à l'appréhension de l'objet théâtral lui-même, à la micro-poétique de l'action, à l'approche du personnage en soi, nous paraissent les plus intéressantes, d'autant plus qu'on sait qu'en décidant un jour de consacrer une pièce

¹ Dans l'Avant-propos au lecteur de *La Folle Gageure, ou Les Divertissements de la Comtesse de Pembroc* (Paris, A. Courbé, 1653), Boisrobert écrit : « Par elle [sa comédie des *Trois Orontes*] tu jugeras que si nous nous donnions quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seraient pas les seuls maîtres des belles inventions. »

à Genest, le saint patron des comédiens, Rotrou s'est montré sensible à cette question. Or il est un aspect de l'action dramatique tout à fait révélateur de son approche de l'art théâtral : les feintes, particulièrement les feintes avec déguisements. C'est pourquoi nous comptons étudier sous cet angle les réactions de Rotrou au choix de son modèle. Nous avons cependant laissé délibérément de côté l'adaptation de *Lo Fingido verdadero*, car les études du *Véritable Saint Genest*² font exception dans les réflexions comparatives, dans la mesure où du fait de son sujet et de sa gravité le mode d'appréhension scénique des personnages a été largement analysé tant dans le texte-source que dans sa réécriture. Les coïncidences d'écriture, divergences et réinvestissements seront donc plutôt étudiés ici dans deux comédies, *Diane*³ et *L'Heureuse constance*⁴, saturées qu'elles sont de déguisements. Mais nous voudrions ce faisant nous affranchir de la perspective de « simplification », voire de « purification » ordinairement retenue dans le cas de pièces issues d'une source espagnole. Nous voudrions également vérifier sur le second grand poète dramatique normand après Corneille une hypothèse naguère avancée à propos des réécritures de ce dernier, à savoir que chez Rotrou lui aussi la culture espagnole déborde un simple travail sur le texte-source. Au passage, nous nous demanderons si certaines « pertes » éventuelles ont fait l'objet de la part de notre auteur de tentatives de compensation.

Quelques rappels concernant l'importance et les caractéristiques respectives du déguisement dans la dramaturgie espagnole et la dramaturgie italienne, à laquelle le théâtre français du XVII^e siècle se trouvait si perméable, paraissent nécessaires. L'Hôtel de Bourgogne ouvrait facilement ses portes aux troupes italiennes de passage à Paris. La ruse entrant dans l'arsenal de leurs comédies improvisées de même que dans la farce française, les vertus dramatiques et comiques du déguisement, recours fréquent des supercheries, ont pu être reconnues par notre auteur. C'est d'ailleurs, quant à lui, en tirant profit des tournées des comédiens italiens, et notamment de la célèbre troupe de Ganassa, que Lope de Vega avait élaboré son propre système dramatique⁵, particulièrement dynamique.

² Paris, Toussaint-Quinet, 1647 ; éd. critique par P. Pasquier dans Rotrou, *Théâtre complet* 4, Paris, STFM, 2001. *Lo Fingido verdadero* de Lope de Vega a été représentée entre 1604 et 1618, mais publiée en 1621, dans la *XVI^e Parte* du théâtre de Lope de Vega ; éd. récente et bilingue par J. Sanchez, Mont-de-Marsan, José Feijóo, « Textes hispaniques », 1991. On notera que cette tragédie du comédien est dédiée à... Tirso de Molina (désigné comme Frère Gabriel Tellez).

³ Publiée en 1635 chez Targa. Éd. critique par L. Picciola dans Rotrou, *Théâtre complet* 6, Paris, S.T.F.M., 2003, p. 203-354.

⁴ Publiée en 1636 chez Anthoine de Sommaville.

⁵ C'est la thèse d'Otón Arroniz (*Influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969). Ganassa obtint un monopole des représentations dans le *corral* de la confrérie de la *Sagrada Pasión* dès 1568.

Dans ce système, la figure du *gracioso*, issue, semble-t-il, d'une réflexion sur le personnage d'Arlequin, occupe un place fondamentale. Rappelons qu'elle constitue une figure non pas d'illusion mais de pure convention : le *gracioso* endosse ouvertement l'habit d'un écuyer, d'un serviteur, sans jamais chercher à faire croire vraiment à la réalité du personnage qu'il incarne ; il est au *caballero* ce que le bouffon est au roi. On sait aussi qu'une forte proportion du répertoire espagnol se compose de pièces fortement intriguées – trop, au goût de certains –, même quand leur base est historique, et que la méprise, souvent fondée sur un déguisement, y joue un rôle non négligeable. Par ailleurs, Lope de Vega n'hésite pas à se citer lui-même, soit qu'il mentionne son nom ou le titre d'un de ses poèmes, ou qu'il fasse reprendre de ses propres vers par un personnage – façon de rappeler qu'il apparaît sur scène déguisé par les soins d'un auteur dramatique... Il arrive aussi, et Lope de Vega n'est pas le seul en Espagne à user de ces références, que le texte comporte des allusions au comédien justement en train de jouer. On ne s'étonnera donc pas que dans ces *comedias* le déguisement, réussi, s'entend, relève d'un art proprement théâtral célébré dans les dialogues, ni qu'il congrue avec l'exaltation des talents d'acteur. La figure nationale de Pedro de Urdemalas, magnifié par Cervantès dans une de ses *comedias*⁶, dit assez le rapport étroit entre capacité à investir des rôles dans la vie et talent de comédien sur scène. Or le nombre important des fêtes multipliant les occasions de s'exercer et de se perfectionner, au moins trois générations d'acteurs espagnols au jeu extrêmement mobile excellent à partir de 1590. On notera que les *comedias* ayant un rapport étroit avec la fête, les danses et chants caractéristiques du pays y trouvent largement place. Danses et chants sont précisément propices à déguisements, appréciés pour leurs couleurs, pour la manière dont ils reflètent les particularités de telle ou telle région, de telle ou telle ville. C'est en rapport à ces aspects spécifiques que la dramaturgie espagnole participa du goût général en Europe pour le déguisement.

S'il s'inspira des romans espagnols, notamment de la *Diana* de Montemayor, Lope puisa aussi aux nouvelles de Boccace et dans l'*Arioste*. Dans nombre de *comedias* semi-historiques ou de cape et d'épée des personnages dissimulent leur identité, souvent en affectant une condition inférieure en cas d'amants désireux d'approcher leur belle, mais fréquemment aussi, dans le cas inverse, en dissimulant leur sexe. Seulement, la tradition italienne, plus que sur la beauté intrinsèque des moyens mis en œuvre, mise sur la réussite de la tromperie menée sous le masque et sur les surprises, les délices de la rencontre avec la jeune femme désirée ou l'amant recherché. Ainsi Callimaco, dans *La Mandragore* de Machiavel en 1504, s'est déguisé en médecin pour amadouer le vieux Nicia et s'introduire dans l'intimité de la chaste Lucrezia, qui l'éconduit comme galant malgré l'âge avancé et

⁶ *Pedro de Urdemalas*, dans Cervantès, *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martin, 1615 [réimpr. Madrid, Real Academia española, 1984] ; éd. moderne par A. Valbuena Prat, dans Cervantès, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, « Obras eternas », 1943.

l'impuissance de son époux ; Callimaco fait certes preuve de docte persuasion, mais c'est auprès d'un type de ridicule, et l'invention du stratagème appartient au parasite Ligurio ; du reste, se glisser dans la peau d'un médecin est peu flatteur pour un rôle de jeune premier. Enfin, bouche tordue, œil fermé, affublé d'un faux nez, Callimaco n'est admis à passer la nuit auprès de Lucrezia qu'en tant qu'inconnu de passage destiné à attirer sur lui les effets mortels de la mandragore : il n'aura à briller que par ses seules performances sexuelles, évidemment dérobées aux yeux du public. D'une manière générale, les valets italiens sont les initiateurs des mascarades destinées à tirer de mauvais pas des couples d'amoureux et, par la même occasion, à se venger de leur maîtres, tandis que Lope, comme ses contemporains et épigones, se plaît au contraire aux figures de maîtres au jeu dramatique particulièrement inventif et brillant. Tel est le cas du *galán* de *Santiago el Verde*⁷, qui joue à merveille, et avec une complaisance active, le rôle d'un tailleur, vantant la qualité de tel ou tel tissu et... prenant habilement les mesures de celle qu'il aime. Même s'il arrive à Rotrou de souligner la moralité de ses pièces par rapport à l'original⁸, cette *comedia*, à la différence de la comédie italienne précédemment évoquée, ne saurait passer pour leste à cause d'un déguisement favorisant un contact physique avec la *dama*. En fait, le procédé du galant déguisé à l'aise dans le double langage connotera pour longtemps l'hispanité : que l'on songe dans *Le Barbier de Séville* au comte Almaviva en maître de chant de Rosine...

Manifestement, c'est le déguisement des maîtres ou des maîtresses, voire des paysans de quelque mérite, qui intéresse Lope. Il associe dans son théâtre ces deux aspects de l'écriture dramatique que René Girard qualifierait de « romanesques⁹ », accumulant les déguisements sans souci de vraisemblance et prêtant à leurs auteurs un talent d'acteurs au jeu distancié. Les figures féminines déguisées sont fort nombreuses, avec une prédilection pour les travestissements en hommes qui se retrouvera dans les comédies de Rotrou, avec Diane, Florante, Doristée, Clorinde, Alfrède, Léocadie¹⁰, non sans un certain goût pour l'équivoque sexuelle – loup dans la bergerie selon Genette¹¹ – assez étranger à Lope, mais qui consonne avec la trouble *Iphis et Iante* de Bensérade¹². Toutefois, seules sont véritablement caractéristiques de la manière espagnole les héroïnes pour lesquelles d'une part le déguisement va au-delà de simples fins d'utilité pratique, et qui d'autre part

⁷ Publiée dans la *XIII^e parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1620 ; éd. moderne par F. Sainz de Robles, dans Lope de Vega, *Obras escogidas. 1 : Teatro*, Madrid, Aguilar, 5^e éd., 1966.

⁸ Notamment dans la préface des *Occasions perdues*.

⁹ Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

¹⁰ Certaines de ces héroïnes ont une origine espagnole reconnue : c'est le cas de Diane, d'Alfrède, de Léocadie.

¹¹ « Le serpent dans la bergerie », Préface à *L'Astrée. Textes présentés et choisis par Gérard Genette*, Paris, Union Générale d'Éditions, « Le Monde en 10/18 », 1964.

¹² Représentée en 1634 à l'Hôtel de Bourgogne, publiée en 1637 par Sommaville. Éd. moderne par A. Verdier, Lampsaque, 2000.

accumulent les transformations. La plus connue de ces Protée féminins est la Juana de Tirso de Molina – le digne successeur de Lope, que Boisrobert imitera pour *Les Trois Oronte* (1653) – dans *Don Gil de las calzas verdes*¹³, *Don Gil aux chausses vertes*, titre plus communément traduit par *Gil de vert vêtu*. Mais la figure d'Inés en constitue dans *La Villana de Xetafe*¹⁴ un antécédent remarquable : voyons donc comment dans *Diane*, la comédie qu'il a tirée de cette pièce de Lope, Rotrou l'a assagié tant au plan scénique que moral, et quels aspects il semble par ailleurs en avoir exploité.

La paysanne, *villana*, qui constitue le modèle de Diane, a l'habitude du spectacle. Elle sait sortir d'elle-même, comme elle le raconte, lorsqu'elle va occasionnellement chanter à Madrid. Sous les yeux mêmes des spectateurs, pour distraire les voyageurs de passage dans son village de Xetafe, Inés danse et chante, attirant les regards de tous, parmi lesquels, un jour, Don Félix. D'emblée, celui-ci décèle chez elle une aptitude à se glisser dans quelque rôle social que ce soit et pressent que les vêtements superbes qu'il fait venir pour elle de Madrid lui siéront bien. Dans une confidence à Doña Ana elle révélera du reste qu'

Un jour, je me suis déguisée
En homme dans ma campagne et l'on disait
Que mes belles manières paraissaient
De la tête aux pieds celles d'un homme.¹⁵

Une fois à Madrid, la jeune paysanne s'entend à jouer son propre rôle, s'affichant plus paysanne que nature pour entrer au service de Doña Ana sous le pseudonyme de Gila. Mais simultanément elle file pour son propre compte la métaphore paysanne, prétendant chercher à Madrid son « poulain » qui s'est échappé... peut-être bien dans la cour de sa rivale. Et quand cette dernière, émue par ses larmes, lui demande si elle a apporté du bois de sa campagne, Inés murmure en son for intérieur à l'intention des spectateurs, dans un de ces *a parte* honnis par Corneille¹⁶ : « *Y aún fuego* », « et même du feu » !

Mais changer d'habit ne suffit pas pour abuser ceux dont on est connu : sans doute, lorsque sous le nom de Gila Don Félix ne la reconnaît pas tout en relevant

¹³ Tirso de Molina, *IV^a parte de las Comedias*, Madrid, 1635

¹⁴ *La Villana de Xetafe*, dans *Parte XIV de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1620 ; éd. moderne par F. Sainz de Robles, dans Lope de Vega, *Obras escogidas. I : Teatro*, Madrid, Aguilar, 5^e éd., 1966, p. 1453-1496.

¹⁵ *La Villana de Xetafe*, III, 2 : « *Una vez me disfracé / de hombre en mi tierra, y decían / que mis brios parecían / de hombre, del cabello al pie.* »

¹⁶ Examen du *Menteur* (1660) : « Il m'a fallu forcer mon aversion pour les *a parte*, dont je n'aurais pu la purger sans lui faire perdre une bonne partie de ses beautés. » (Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1980-1987, t. II, p. 7).

quelque ressemblance avec cette fille de la campagne castillane, elle a opéré sur sa personne d'autres transformations. De plus, non contente de jouer une servante auprès de sa rivale, elle s'habille en homme pour empêcher Don Félix d'épouser non plus Ana mais Elena, dont elle se prétend le cousin : capable d'un parler naïf, elle sait manier avec une égale adresse le langage galant pour, contrairement à la comédie de Rotrou, ramener Elena au cousin qui lui avait été promis. Inés est partout, tantôt Juan, cousin d'Elena, tantôt Gila, domestique d'Ana. Dans le rôle du cousin, elle est tellement à l'aise que son prétendu oncle n'hésite pas à retrouver en elle les traits de son neveu. La Diane de Rotrou présente à cet égard de moindres mérites du fait de sa ressemblance réelle avec le Lysandre qu'elle feint être, pour la bonne raison que l'auteur français fait d'elle la sœur de ce dernier. La vraisemblance psychologique y gagne peut-être, mais au prix d'une invraisemblance providentielle au dénouement, il est vrai mieux tolérée à ce stade de l'action. Rotrou imagine donc que Lysandre découvre en celle qu'il avait connue comme sa sœur de lait la véritable sœur qu'il recherchait, dont un repentir tardif de leur mère lui a révélé l'existence. Riche, Diane constitue *in fine* un fort bon parti pour Lysimant...

Ici apparaît une dimension intéressante de la création rotrouesque, en ceci que le déguisement entretient de soi un rapport avec la vérité et se voit en quelque sorte ennobli, purifié de la malhonnêteté qui pouvait sembler l'entacher. Or on connaît l'intérêt de Rotrou pour le personnage de comédien qu'est Genest, qui devient pour de bon ce qu'il joue. Au reste, la *Diane* présente à cet égard une grande cohérence puisque l'héroïne, pour déconsidérer Lysimant aux yeux de sa rivale aristocratique Orante, montre à cette dernière des billets galants qui lui ont été effectivement envoyés par son volage à Boulogne : le personnage déguisé se sert de pièces quant à elles authentiques, là où chez Lope Inés-Gila fabriquait un billet calomnieux dénonçant Félix comme de sang impur, c'est-à-dire maure : un dénommé Zulema. Dans un simple « dépaysement des sujets » Diane aurait pu se contenter de faire courir le bruit que Lysimant était roturier : Rotrou ne l'a pas voulu, comme si la nature de l'accusation risquait de rejaillir sur son auteur. En fait, la *comedia* se fonde essentiellement sur une métaphore : quand par deux fois Inés qualifie Félix de « chien », le reproche de sang impur qualifie son comportement, mais, sans être de sang impur, sa vilénie l'assimile au vrai à ceux qui le sont... Or cette exploitation conceptiste du langage scénique était difficilement recevable en France.

Le dénouement de *La Villana de Xetafe* punit en Félix son appât du gain en lui imposant d'épouser une paysanne, de sang pur, il est vrai, premier degré de la *hidalguía* : tous lui font remarquer qu'Inés a « mérité » de l'épouser. Comment ? Par le talent qu'elle a déployé dans ses divers déguisements, en somme par sa virtuosité, qu'à sa façon Doña Ana admire elle-même : « Tu es un démon » ; bref, au nom de la poésie du personnage, qui s'accommode mal de cette recherche de l'illusion dont l'influence de Chapelain a imprégné la *Diane*, marquée par ailleurs par le réaménagement d'une comédie d'intrigue et de mœurs en pastorale citadine¹⁷.

¹⁷ Voir sur ce point notre édition dans Rotrou, *Théâtre complet 6*.

C'est probablement à la bonne tenue d'ensemble de la pièce française qu'à la différence de Lope de Vega la seconde rivale de Diane n'apparaît pas sur scène chez Rotrou, qui fait connaître le succès auprès d'elle de Diane, *alias* Lysandre, par la simple annonce de son prochain mariage avec son faux cousin. Pour autant la matière de *La Villana de Xetafe* ne s'est pas perdue. Dans *La Célimène*, Rotrou insiste une nouvelle fois sur les talents de comédienne du personnage de Florante¹⁸, habile à séduire Célimène alors que Filandre, qui délaisse pourtant Florante pour elle, échoue ; mais Florante, dont la manœuvre de séduction se déroule sous les yeux d'un spectateur présent sur scène, Filandre, est en quelque sorte protégée par le statut d'actrice que ce regard lui confère – ce qui n'est pas le cas d'Inés séduisant Elena en se prétendant son cousin : il semble donc que dans sa *Diane* Rotrou ait pris le parti de la légèreté, de la naïveté, car les déguisements de Diane étant déjà nombreux le personnage risquait de devenir trop dense, voire surchargé, pour une pastorale citadine. En revanche, il est question des moyens pécuniaires nécessaires pour se procurer des habits d'homme, et Orante donne à Diane/Célirée un diamant : chez Rotrou le déguisement s'ancre dans le réel, alors que de tels détails importaient peu à Lope.

On a vu dans *Mirad a quien alabáis* (*Regardez bien qui vous louez*) la source de *L'Heureuse constance*. De fait, dans cette *comedia famosa* de Lope de Vega¹⁹, un roi de Naples, épris d'une de ses nobles sujettes sans pour autant songer à l'épouser vu son rang inférieur, se dispense d'aller au devant de la duchesse de Milan, qu'il était près d'épouser, et la renvoie dans son duché sans daigner la rencontrer ; et pourtant, lorsqu'à la fin de la *comedia* il la rencontre sous une autre identité, il en tombe follement amoureux. S'il existe bien une ressemblance entre cette trame et celle de *L'Heureuse constance* de Rotrou, le dénouement des deux pièces suffit à faire comprendre leur différence de tonalité. Chez Lope, au dénouement une parole imprudente du roi, désormais conscient de sa faute, rompt le mariage avec celle qui lui était destinée d'abord par politique ; il se voit ainsi puni, et la duchesse de Milan à la fois vengée et heureuse avec un de ses vassaux. Telle est la fin, plutôt morale, de la pièce espagnole, « un peu dure » pour reprendre l'expression de Corneille à propos de *La Verdad sospechosa* d'Alarcón, sans égards pour les fautifs, Don García notamment. Entre temps, pour parvenir à ces retrouvailles-séparation du roi de Naples et de la duchesse de Milan il aura fallu bien des péripéties : c'est sur ce point que Rotrou s'est nettement démarqué de Lope de Vega.

Mirad a quien alabáis comporte au fond peu de déguisements. Dans la troisième journée la duchesse de Milan, arrivant *incognito* en pèlerine à Naples, se fait loger, coïncidence, chez Celia l'aimée du roi ; remarquée pour sa beauté, elle se donne

¹⁸ Voir l'édition de *La Célimène* par V. Lochert, *ibid.*

¹⁹ Publiée pour la première fois en 1621, dans la *XVI^e Parte* des œuvres théâtrales du Phénix.

pour reine de Hongrie, mensongèrement²⁰. Le déguisement en pèlerine d'une princesse dédaignée par le monarque se retrouve chez Rotrou dans le rôle de la reine de Dalmatie rebutée par le roi. Mais il n'est pas chez l'auteur français de déguisement à double détente : la reine pèlerine se révèle reine de Dalmatie directement dès qu'elle a suscité l'amour fou du roi, qui proteste être prêt à l'épouser même roturière et inconnue – preuve que l'amour pour sa sujette n'était que passade... Le roi de la *comedia* est-il aussi désintéressé ? Lui n'envisage que fugitivement un tel geste, après que la pèlerine, renonçant au titre un moment usurpé de reine de Hongrie, a déclaré : « Je ne porte point sur ma tête une couronne aussi rayonnante²¹. » Le galant a beau prétendre que les rayons du soleil lui confèrent pareille couronne, on peut le soupçonner d'aspirer surtout à la reine de Hongrie. Aussi bien, la duchesse de Milan de Lope de Vega sous des paroles figurées n'est pas sans arrière-pensées : confesser qu'elle ne porte pas une « couronne aussi rayonnante » au moment précis où le roi prétend vouloir l'épouser peut signifier aussi bien qu'elle ne peut consentir à devenir reine de Naples...

Au reste, conformément à son titre la *comedia* entière, de facture conceptiste, repose sur des jeux verbaux. Le roi se méfie *a priori* de la duchesse de Milan parce que César d'Avalos la lui a dépeinte avec trop d'éloquence, trop d'enthousiasme et qu'il a trouvé cet engouement de mauvais aloi. Il affirme voir les pensées « à travers le cristal de la langue » de leur auteur²², car il juge que Don César est tombé amoureux de la reine. D'un côté, il estime que les propos d'un amoureux ne sauraient coïncider avec la vérité (or la « fiction » amoureuse et la rhétorique de Don César recouvrent la vérité parce qu'elle s'impose avec force, comme le comportement du chrétien pour saint Genest...), d'autre part, tout cynique et avide d'alliances politiques qu'il est, le roi ne redoute pas moins une rivalité honteuse avec un simple vassal, et là est la raison principale de son refus de la duchesse de Milan. « Cynique » en vérité, puisqu'un peu plus tôt il énonçait bonnement ces principes devant un confident : « J'aimerais me marier ici et prétendre là, car autre chose est aimer, autre chose est désirer. Avec la Duchesse, on me donne Milan. » On est loin de l'amoureux versatile mais sincère de Rotrou, spontané, authentique mais imprudent !

Rotrou introduit également dans sa comédie un valet, Ogier, beaucoup plus drôle que l'écuyer Fabio. Dans la *comedia* de Lope, à aucun moment un frère du roi ou un vassal n'envisage de faire passer son valet pour lui-même afin d'échapper à un mariage fâcheux avec la souveraine dédaignée : loin de vouloir dégoûter de lui-même la duchesse de Milan, César d'Avalos masque seulement par respect pour son souverain les sentiments qu'il éprouve à son égard. Rotrou quant à lui, même si c'est à Lope de Vega qu'il emprunte régulièrement ses patrons de pièces, a évidemment d'autres lectures espagnoles : or c'est chez ses épigones, dans ce qu'on

²⁰ Rappelons que Rotrou fait de son propre roi un roi de Hongrie.

²¹ « *No hay en mi cabeza corona de tantos rayos.* »

²² « *Le vi los pensamientos por el cristal de la lengua.* »

appelle des *comedias de figurón*, que se rencontrent des personnages médiocres se ridiculisant en jouant à l'homme d'importance. On émettra donc concernant le personnage d'Ogier l'hypothèse que, tout en écartant de ses adaptations l'extrême subtilité de langage des *comedias*, Rotrou en a pénétré le sens. Au roi de Naples qui lui reproche d'avoir, à son défaut, voulu épouser la duchesse de Milan, le César d'Avalos de Lope de Vega répondait :

De ce que le maître a en trop,
Le serviteur, c'est l'usage, peut se vêtir.
J'ai voulu me vêtir de Milan
Que vous jetiez de vos propres mains.²³

À quoi le roi de rétorquer :

César, Milan est un vêtement
Que je n'ai jamais porté.
Comment aurais-je pu le jeter
Ou faire croire que je l'avais jeté ?
Un serviteur ne porte pas
Les vêtements que n'ont jamais
Touché les mains de son maître,
Car cela revient à les voler.²⁴

Or ce qui est métaphore dans la bouche de César d'Avalos, qui loin de se substituer un valet devient follement amoureux de la duchesse, est pour ainsi dire pris au pied de la lettre par Rotrou : après qu'Alcandre frère du roi se soit dérobé à son tour, c'est au serviteur Ogier de revêtir le costume galant de son maître pour être substitué à lui et s'offrir sous son identité à la reine de Dalmatie comme étant d'apparence le plus approchant de lui, sur quoi lui-même, peu enclin à ce rôle, repasse à son valet l'habillement... À ce stade, comme un vertige s'empare du spectateur français, auquel n'était pas sujet le spectateur espagnol.

D'ailleurs, à y réfléchir tant soit peu, tous dans la comédie de Rotrou se déguisent à quelque moment. Dès le lever du rideau, le roi et sa suite se montrent habillés en paysans, de même que Rosélie, déguisement absent de la *comedia* de Lope. Et cette fois, le déguisement semble bien remplir la fonction symbolique si souvent à l'œuvre sur la scène espagnole, dans la mesure où c'est dépouillé de son habit et donc de sa dignité de roi que celui-ci tombe amoureux d'une de ses vassales, elle aussi vêtue en paysanne : l'amour du roi fait leur égalité. Tout cela n'est certes point explicité, mais l'on peut faire fonds sur la culture dramatique

²³ « *De lo que le sobra al dueño/sueo vestirse el criado ; / A Milán quise vestirme, / Desecho de vuestras manos.* »

²⁴ « *César, Milán es vestido / que yo no me había probado ; ¿cómo descharle pude, / ni darle por dechado ? Un criado ne se pone / vestidos que no llegaron /a las manos de sus dueños / que es lo mismo que usurparlos.* »

espagnole de Rotrou pour estimer raisonnablement qu'il ne misait pas seulement sur des effets verbaux au théâtre : sur l'effet des déguisements il se montre ici plus espagnol que l'Espagnol. Ainsi, dès le départ, par le truchement de ce déguisement on assiste comme à une mise en abyme de l'ensemble de la comédie. La première réplique du roi déguisé débute ainsi :

Comment pourra l'Amour finir heureusement
Ce que nous commençons par un déguisement ?

Et elle se termine à l'identique, en affichant son artifice :

Comment pourra l'Amour finir heureusement
Ce que nous commençons par un déguisement ?

Ainsi, alors que la *Diane* laisse penser qu'en fait d'ostentation de l'écriture dramatique Rotrou reste plutôt timide dans sa pratique du déguisement²⁵ par rapport à son modèle, bien qu'il s'efforce d'en préserver un maximum d'effets, *L'Heureuse constance* montre à l'inverse que c'est lorsqu'il s'affranchit le plus en apparence d'une source espagnole qu'il est le plus proche en esprit de la *comedia*. Le traitement des déguisements dans *L'Heureuse constance*, dont l'action est si différente de *Mirad a quien alabáis*, est d'une richesse comparable à ceux de Lope en général. Même le titre paraît un effet d'art : afficher la constance quand les personnages changent tous de vêtements est le signe d'une tournure d'esprit à l'espagnole.

Liliane Picciola
Université de Paris X – Nanterre

²⁵ Faut-il rendre Chapelain responsable de cette timidité ? Bien que, dans une lettre à Balzac du 17 février 1633, il s'attribue l'invention et la disposition de la *Diane*, prétendant que Rotrou n'aurait fait que mettre toutes ses idées en vers, notre auteur, qui avait déjà alors adapté *La Bague de l'oubli*, n'est certainement pas resté inactif, et il semble que, comme souvent, le geai se pare des plumes du paon... C'est la raison pour laquelle nous avons, dans notre édition critique de la *Diane*, considéré la pièce, qui ne se réclame de personne d'autre que de Rotrou, comme étant entièrement de lui.