

***Elocutio*: scrupules sur le style galant chez Boisrobert**

FRANCISCO GUEVARA QUIEL
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Résumé

Entre 1640 et 1660 se situe l'apogée de l'influence espagnole en France dans la littérature, et notamment dans le théâtre. Nombre d'auteurs ont beaucoup enrichi la tendance, dont l'abbé Boisrobert, qui adapte la *Comedia* aux exigences de la dramaturgie française. Un vrai travail esthétique d'adaptation se met en place qui recoupe une vraie démarche d'écrivain à partir d'un ensemble homogène de sources tant narratives que dramatiques. Cet exercice l'amène à développer des techniques d'adaptation régulières et constantes, et à créer progressivement une écriture cohérente et personnelle, manifeste du point de vue de l'*elocutio*. Cette étude se centre ainsi dans cette dimension de la rhétorique, où l'on abordera les choix opérés par l'auteur, leur importance par rapport au public visé, l'influence de la théorie de « l'honnêteté » ainsi que l'esthétique du plaisant, autant d'aspects qui permettent de mieux saisir les enjeux littéraires de l'œuvre de cet auteur.

Mots clés: *elocutio*, rhétorique, adaptation, théâtre, littérature galante, honnêtes gens, public mondain, esthétique du plaisant, XVII^e siècle, Boisrobert

Resumen

Entre 1640 et 1660 se sitúa el apogeo de la influencia literaria española en Francia, sobre todo en el teatro. Numerosos autores enriquecieron grandemente la tendencia, entre los cuales se encuentra el abad Boisrobert, quien adapta la comedia a las exigencias de la dramaturgia francesa. Un verdadero trabajo de adaptación tiene así lugar, el cual coincide con una genuina actitud de autor, a partir de un conjunto homogéneo de fuentes tanto narrativas como dramáticas. Este ejercicio lo conduce a desarrollar técnicas de adaptación regulares y constantes, y a crear progresivamente una escritura coherente y personal, evidente desde el punto de vista de la *elocutio*. El presente estudio se centra así en esta dimensión de

la retórica, donde se abordarán las elecciones hechas por el autor, su importancia en relación con el público destinatario, la influencia de la teoría de la *honnêteté* así como la estética de « lo agradable », aspectos que permiten comprender mejor los desafíos literarios de la obra de este autor.

Palabras claves: *elocutio*, retórica, adaptación, teatro, literatura galante, *honnêtes gens*, público mundano, estética « de lo agradable », siglo XVII, Boisrobert

Un aspect constamment mis en relief par la critique savante contemporaine¹ consiste à mettre en relief l'importance de la contribution que le théâtre du Siècle d'or espagnol a faite au théâtre français au XVII^e siècle². Elle s'efforce de donner des exemples de cette tendance très marquée, notamment aux alentours de l'année 1640, avec le coup d'envoi donné par Antoine Le Métel D'Ouille dès sa première comédie *L'Esprit Follet* (adaptée de la *comedia* de Calderón, *La dama duende*), tendance qui se prolonge avec vigueur jusqu'à 1660 environ³, pour commencer à expérimenter un certain déclin à partir de cette date. Michel Gilot et Jean Serroy expliquent aussi que le théâtre espagnol de cette période permet d'asseoir définitivement la comédie régulière en France et à instaurer une nouvelle étape que l'on s'accordera à désigner comme celle de « la grande comédie »⁴. Il s'agit donc d'une vingtaine d'années marquée par l'influence hispanique et qui se caractérise par la production majoritaire de comédies d'intrigue qui développent davantage des situations romanesques, des entreprises audacieuses par des jeunes gens passionnés et des retournements imprévus de fortune ; elles diffèrent en bien de points des imbroglios typiques de la dramaturgie italienne qu'on appréciait davantage dans les années 1630 par exemple. Au sein de cette tendance, on se soucie peu de rechercher la vérité dans la peinture des caractères ou des mœurs malgré les touches de réalisme que l'on trouve dans certaines pièces, mais substitutions, déguisements, stratagèmes, méprises, quiproquos y sont à l'ordre du jour. Et dans cet amas d'aspects quelque peu disparates, les adaptateurs ont soin de donner une certaine cohérence et unité de ton aux œuvres selon les normes du théâtre français en vigueur, notamment en élaguant certaines tirades lyriques trop longues dont les personnages héroïques de la *Comedia* espagnole sont si friands.

François Le Métel de Boisrobert, inspiré sans doute par le succès de son frère D'Ouille, vient aussi se joindre au mouvement littéraire « à l'espagnole » avec un cycle de pièces de théâtre – comédies et tragi-comédies confondues – et un recueil de nouvelles à partir de 1649, avec sa première adaptation directe d'une *comedia*, *La Jalouse d'elle-mesme*, élaborée à partir de *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina. En général, il s'agit d'un ensemble d'œuvres qui suit d'assez près ses modèles hispaniques tout en opérant des phénomènes d'amplification et de réduction selon l'intérêt que l'auteur porte aux éléments constitutifs de ses sources et les exigences normatives du théâtre français. Les techniques d'adaptation sont en ce sens récurrentes. Cela montre bien que Boisrobert a fait

un vrai travail esthétique d'adaptation qui recoupe une démarche d'écrivain à partir d'un ensemble de sources homogènes, espagnoles en l'occurrence, tant narratives que dramatiques. Cet exercice l'amène à développer des techniques d'adaptation régulières et constantes, et à créer progressivement une écriture cohérente et personnelle, que l'on remarque notamment dans le ton adopté dans les nouvelles, les comédies et les tragi-comédies, et où l'élocution tient un juste milieu entre la France et l'Espagne pour créer un produit littéraire tout à fait nouveau et singulier. Et pourtant peut-on parler d'un Boisrobert « espagnol »⁵ ?

Cette question refuse une réponse péremptoire, d'autant que l'on perçoit bien que si l'auteur ne manque pas d'évoquer certains aspects de la réalité historique de l'Espagne qui rappellent indéniablement que les pièces adaptées trouvent leur origine au-delà des Pyrénées, il cherche aussi à dépouiller ses sources de tout élément trop marquant ou trop spécifique à la culture hispanique. On pourrait même dire que lorsqu'on s'attend le plus à un exotisme espagnol bien défini et bien accentué ou du moins, à une certaine couleur locale, cela ne se lit pas toujours dans son œuvre et l'on reste plutôt dans l'anecdotique. C'est surtout que Boisrobert privilégie les sujets galants espagnols dans ses adaptations, à l'instar de la génération 1640-1660, qui exploite fortement la thématique amoureuse dans tous ses états et qui, à l'époque, avait déjà atteint un haut degré de réflexion et de stylisation, contenu du code axiologique partagé par la société galante française du milieu du siècle et des aspirations esthétiques qui étaient les siennes au sein des ruelles et de la production littéraire.

Dans son souci de respect des bienséances, le dramaturge est très attentif à présenter les scènes de galanterie selon certains codes, qui rappellent incontestablement la géographie amoureuse de la *Carte de Tendre*, soit sur la manière de courtiser une dame, soit sur la quantité de temps qu'il y faut employer, soit sur le devoir du héros de préférer la mort à être infidèle à son amante. De ce fait, un style est créé de toutes pièces pour exprimer les élans amoureux, à savoir un style dit « galant », dont la définition ne reste pas moins floue⁶. Cette codification du comportement amoureux est suivie par Boisrobert de manière très particulière, dans l'expression langagière des personnages, où l'on constate que même le personnel de bas rang social emploie le même code linguistique que les seigneurs et les dames au service desquels il se trouve. Ce spectacle offre un contraste frappant avec les œuvres dramatiques de Paul Scarron où le style burlesque jaillit à flots et où les personnages n'ont cure d'élégance dans l'expression. Boisrobert, lui, se situe plutôt dans ce qu'on peut appeler une esthétique du plaisant, où l'on ne rit pas du personnage mais où l'on sourit avec lui. Cette esthétique s'accompagne de la personnalité littéraire de notre abbé, notamment dans son souci de correction et de raffinement dans le dire, puisqu'il s'adresse essentiellement à un public galant intégré par « d'honnêtes gens ». Ce qui nous intéresse dans la présente étude consiste donc à savoir ce qui en est de la langue de Boisrobert dans son œuvre.

Ainsi, nous situant sur le plan rhétorique dans le processus d'adaptation opéré par l'auteur, à partir des sources espagnoles exploitées par lui, reste à savoir quels changements opère-t-il du point de vue de l'*elocutio*. Que conserve-t-il

et que rejette-t-il de ce matériau ? Comment agence-t-il ces adaptations et comment s'organisent-elles ? Quels phénomènes d'élocution privilégie-t-il et quelle est sa part d'originalité ? Bref, que devient la langue des auteurs espagnols dans les œuvres de Boisrobert ? C'est à ces questions d'ordre rhétorique que nous allons nous pencher par la suite afin de mieux comprendre cet enjeu esthétique de son œuvre.

I. L'*elocutio* chez Boisrobert : l'art de dire

Un aspect qu'il faut considérer et qui est fondamental s'agissant des pièces de théâtre de notre auteur, consiste en la versification et la métrique, qui sont en rapport étroit avec le thème de la galanterie. Car c'est dans la variété des formes de la versification, par le plaisir qu'elles procurent au spectateur, que l'on peut charmer et toucher celui-ci. Nous savons que l'écriture théâtrale du XVII^e siècle a consacré l'alexandrin comme étant le vers par excellence. Il est considéré comme un « vers naturel », capable de transférer à la fiction représentée une dimension de vérité. L'alexandrin est tenu pour un équivalent dramatique de la prose, propre à donner au discours le caractère de vraisemblance nécessaire qui doit régner sur la scène, selon les règles ainsi conventionnellement établies et acceptées par les hommes à cette époque. C'est ce que l'abbé d'Aubignac a bien consigné dans sa *Pratique du théâtre* en ces termes :

Il faut présupposer que les grands vers de douze syllabes, nommés *Communs* dans les premiers Auteurs de la Poésie Française, doivent être considérés au Théâtre comme de la prose : car il en est de ces sortes de vers comme des Iambes, qui selon la doctrine d'Aristote furent choisis pour les Tragédies par les Anciens, à cause qu'ils approchent plus de la prose que tous les autres, et qu'ordinairement en parlant Grec ou Latin, on en fait sans y penser. De même donc en est-il de nos grands vers que nous avons employés à ce même Poème, et qui furent peut-être nommés *Communs*, parce que communément chacun en fait sans peine et sans préméditation dans le discours ordinaire.⁷

Rien de tel dans la *Comedia* espagnole du Siècle d'or, les conventions y étant toutes autres. En effet, la versification y est très complexe, la diversité des vers y est particulièrement riche et la sonorité remarquable. En fonction des mètres, on compte des vers tétrasyllabes (d'emploi assez rare) ; des vers de cinq syllabes qui sont utilisés dans les *letrillas* ; de six syllabes également employés dans les *letrillas* ; l'heptasyllabe ou « vers anacréontique » de mesure assez libre ; l'octosyllabe, qui est celui des *romances* et le plus courant dans le théâtre espagnol ; le décasyllabe qui ne s'emploie pratiquement que pour le chant ; l'endécasyllabe, qui est le vers par excellence et qui se plie à tous les tons ; le vers à douze syllabes ou d'*arte mayor* ; et le vers à quatorze syllabes ou alexandrin chez les Espagnols (de douze syllabes en France), qui est, avec le précédent, d'emploi assez rare.

Mais surtout, les différents types de mètres combinés avec la variété de la rime ont donné lieu à un grand nombre de formes lyriques, dont la *silva* (combinaison d'endécasyllabes et d'heptasyllabes), l'*octava real* (huit vers endécasyllabes), le tercet (endécasyllabes à rimes croisées), le sonnet, la *décima* ou *espinela* (du nom de son inventeur Vicente Espinel), la *quintilla* (cinq vers octosyllabes), la *redondilla* (quatre vers en rime ABBA) et la *seguidilla* (sept vers de sept et de cinq syllabes divisés en deux strophes). Tous les auteurs espagnols auxquels Boisrobert eut recours, de Calderón à Lope, de Rojas Zorilla à Villegas, de María de Zayas à Tirso, en passant par Castillo Solórzano, ont suivi les paramètres de ce mode particulier d'écriture que l'on peut identifier à la sensibilité baroque hispanique. Ils sont tous de fidèles exécuteurs des normes de versification proposées par Lope dans son *Arte nuevo de hacer de comedias en este tiempo* dès 1609. Leurs œuvres regorgent donc de toutes sortes d'agencement sous forme de récits, de dialogues, de chansons, de stances, de madrigaux, d'énigmes et de lettres.

En faisant preuve de virtuosité et d'artifice à l'aide de *redondillas*, de *romances*, de *décimas*, de *silvas*, de *quintillas*, dans un jeu de sens et de formes, le dramaturge espagnol parvient à susciter le plaisir esthétique et à fonder la vérité rhétorique⁸. Pour le public, ces formes diverses et variées relèvent du vraisemblable, car elles sont « à l'image » de la conversation et des discours du quotidien. C'est un code d'expression accepté tacitement comme naturel par le spectateur d'Outre-Pyrénées. Et tandis que dans la *Comedia*, toutes ses formes poétiques peuvent trouver place légitimement, d'Aubignac n'admet en France le vers lyrique ou le vers mêlé de la stance que si

l'Acteur, qui les récite, a eu quelque temps suffisant pour y travailler, ou pour y faire travailler ; car certes il est bien peu raisonnable qu'un Prince, ou une grande Dame au milieu d'un discours ordinaire s'avise de faire des vers Lyriques, c'est-à-dire, s'avise de chanter, ou du moins de réciter une chanson ; ce qui est d'autant plus insupportable, que souvent nos Poètes ont mis des Stances dans la bouche d'un Acteur parmi les plus grandes agitations de son esprit, comme s'il était vraisemblable qu'un homme en cet état eût la liberté de faire des chansons.⁹

Car « autrement les Stances, bien qu'excellentes et agréables, pêcheront contre la vraisemblance du Théâtre, et représenteront ce qui ne sera point du tout, ce qui ne pouvait être, ou ce qui ne devait pas être dans la vérité de l'Action¹⁰. »

Dans l'*Examen d'Andromède*, Pierre Corneille conteste la position de d'Aubignac en affirmant que les « vers inégaux, les uns courts, les autres longs, avec des rimes croisées et éloignées les unes des autres », auraient bien pu être assimilables à la prose, si cela avait été décidé ainsi en France et que la convention avait été acceptée par tous :

J'avoue que les Vers qu'on récite sur le Théâtre sont présumés être Prose : nous ne parlons pas d'ordinaire en Vers, et sans cette fiction, leur mesure et leur rime sortiraient du vraisemblable. Mais par quelle raison peut-on

dire que les Vers Alexandrins tiennent nature de Prose, et que ceux des Stances n'en peuvent faire autant ?¹¹

C'est que le débat au XVII^e siècle portait sur le type de vers qu'on devait utiliser sur le théâtre. On voulait sortir du vers monotone mais les poètes français étaient forcés par la tradition et dans l'obligation de la perpétuer pour se distinguer de la prose théorique¹². Corneille vient ainsi à se demander naturellement « qui sont les maîtres de cet usage, et qui peut l'établir sur le Théâtre, que ceux qui l'ont occupé avec gloire depuis trente ans, dont pas un ne s'est défendu de mêler les Stances dans quelques-uns des Poèmes qu'ils y ont donnés ». Il n'admet pas pourtant l'emploi de la stance dans toutes les situations, mais seulement lorsqu'il est question de déplaisirs, d'irrésolutions, d'inquiétudes, de douces rêveries. Pour Corneille, ces changements de cadences constituent des « surprises agréables » qui viennent justement attirer les attentions égarées du spectateur au cours de la représentation. Le vers classique monotone avec l'alternance de ses rimes plates masculines et féminines est ainsi cassé dans sa régularité. La règle essentielle de l'alexandrin qui consiste en la coïncidence de l'articulation métrique avec l'organisation syntaxique devient alors beaucoup plus souple et donne lieu à des articulations intéressantes, notamment dans la comédie.

Nous en donnons pour preuve les œuvres de l'abbé Boisrobert. Comme ses contemporains, l'alexandrin y constitue la norme métrique et la rime plate la versification généralement adoptée. Mais on trouve chez lui, à l'instar d'autres poètes de son temps comme Pichou, Du Ryer, Mareschal, Scudéry ou Baro, mais aussi Boyer, Rotrou et Corneille, des vers inégaux et des rimes inattendues. On peut parler de vers mêlés qui créent un effet de surprise et qui viennent agrémenter le discours et le rythme du poème dramatique, s'intégrant parfaitement dans la cadence de l'alexandrin, de la manière la plus naturelle qui soit. Pour Corneille, on l'a vu, l'usage du vers mêlé, au mètre inégal, à la rime irrégulière, doit toutefois rester modéré et, en même temps, il lui paraît beaucoup plus fréquent et rapprochant de la conversation. Il en vient à donner pour exemple l'usage qu'en font les Espagnols, qui « changent aussi souvent de genre de vers que de scène ».

Par sa manière de faire, on constate que Boisrobert se fait l'écho pragmatique des avis de Corneille. Nombre de ses pièces contiennent diverses formes d'écriture même si elles sont toujours présentes de manière modérée, voire dans *La Folle Gageure* et dans *La Belle Invisible*, qui par leurs caractéristiques particulières, comportent, plus que les autres, des vers mêlés et de la prose, tout en gardant une harmonie parfaite et vraisemblable. On peut dire que presque dans toutes les pièces on trouve des formes métriques et de versification différentes de l'alexandrin.

Ces particularités relèvent de la source espagnole, où l'on trouve en majeure proportion des formes de versification que Boisrobert a synthétisées et adaptées à ses œuvres. Les *comedias* ou bien les *novelas* dont il s'est inspiré regorgent de variantes métriques. Dans *La Belle Invisible*, par exemple, dont la source est la nouvelle de Castillo Solórzano, *Los efectos que haze amor*, on trouve des chansons

(v. 1092-1095 et 1096-1100)¹³ ; un madrigal (v. 1151-1156) ; une lettre en vers mêlés (v. 1313-1324) et de petits billets en vers mêlés aussi (v. 1545-1548, 1553-1561, 1588-1593 et 1652-1657). Ces formes poétiques ne trouvent pas toujours leur équivalent ni dans la forme ni dans le fond chez Boisrobert. C'est alors lui qui fait preuve d'invention originale et réadapte le texte source en fonction de ses choix esthétiques, qui ont beaucoup moins d'artifice et font moins appel à des figures métaphoriques. Boisrobert est en quelque sorte beaucoup plus concis et direct, et vient même à dire tout autre chose, comme dans l'exemple suivant :

*Afligido corazón
poco tu firmeza alcança
quando sofre tu esperança
martirios de dilacion.
En lo firme de vn querer
bien te puede tolerar
las penas del dessear
por glorias del merecer ;
ten firmeza corazón
que quien perceuera alcança
quando sofre la esperança
martirios de dilacion.¹⁴*

[Chanson]
Defaites-vous d'une amitié
Qui parest bizarre, & fantasque,
Vostre chimere est digne de pitié,
Du visage voilé le cœur a pris le masque.

[Chanson]
Voyez au moins qui vous aimez,
Pour conserver un feu durable,
Et vous laissant charmer où vous char-
mez,
Servez une beauté visible, & veritable.

Mais abrégée, l'écriture peut pourtant conserver le même esprit lors de l'adaptation, comme dans le cas de certaines lettres, qui de la prose espagnole passent aux vers français :

*Dueño de mi alma, de la impensada
violencia con que te apartaron de mi, he
quedado tal (dudando de tu vida,) que mis
ojos lo hã pagado cõ el continuo llanto que
me causò el temerte peligro ; hame costa-
do mucho desuelo, y cuydado saber donde
estès, porque despues de hazer las diligen-
cias posibles para esto, por mis criados,
me he valido de la magica, a qui nada se
encubre, qui la professa con eminencia, y
la usa con muchos que la siguen en este Re-
yno (como tu bi sabràs) me diò noticia que
en esta quinta te tenia la Princesa Porcia,
causa de tu encerramiento, que como acos-
tumbraua a hazer estas viol cias cõ perso-
nas de qui se enamora, en su estado, en Na-
poles (adõde aora a venido a estas fiestas)
la quiere vsar cõtigo, cuerdo eres, sino has
sabido qui te viol ta : este auiso te dè luz,*

LETTRÉ AU BRAVE DON CARLOS.

Ignorant vostre sort, & craignant tout
pour vous
Après de vains regrets & d'inutiles
larmes,
Vous cherchant d'un esprit inquiet &
jaloux,
Mon Amour m'a forcée à recourir aux
charmes
Venez de cet Amour sçavoir la verité,
Je ne me cache plus, dissipez mes al-
larmes ;
L'art magique m'apprend qu'on vous
tient arrêté
Que la superbe Olympe admirable en
beauté,
Vous a privé de vostre liberté,
Et que vous estes prest à luy rendre les
armes

*que va dudoso de llegar a tus manos, la calidad de essa señora es mucha, mas sus procedimi tos no frisã cõ ella. No me admiro que se pague de tu persona, adornada de tãtas partes como abrã visto en ti, lo que te suplico es que no desdigas de los int tos que hasta aqui has tenido, pues me deues tãta vol tad, yo estimo la tuya, y la conozco, la qual prometo pagar si el oïdo dispone tu libertad, pues ya bastã tãtas prueuas para conocer tu amor, ofrezco manifestarme para que conozcas en mi no inferiores partes de las que has visto en Porcia.*¹⁵

Dedans son Palais enchanté,
Si vous ne vous sauvez promptement de
ses charmes.

Ces subterfuges qu'utilisent « la superbe » Olympe et « la belle » Porcia, diffèrent donc par la forme. Tandis que la nouvelle permet un développement plus long, le théâtre demande efficacité et concision ; celui-ci autorise donc à abréger. Boisrobert a recours au vers irrégulier (des alexandrins nuancés d'un dizain et d'un heptasyllabe) mais celui-ci doit retentir dans l'oreille du spectateur provoquant le même charme dont est « victime » Don Carlos. Ces vers sont aussi en harmonie avec l'intrigue de la pièce, car ils captivent l'auditoire et suscitent autant d'admiration que l'action des princesses par les artifices dont elles se prévalent et le mystère qu'elles entretiennent.

Dans le cas de *La Folle Gageure*, un festin de formes de versification et de mètres est convoqué par l'auteur, qui ne fait que seconder *El mayor imposible* de Lope de Vega, où il y en a à profusion. Dès la scène première, on nous situe à la cour d'une grande princesse, autour de laquelle gravite une cohorte de beaux esprits férus de poésie, de musique, de danse et de conversation galante. Ils excellent tous dans ces arts mais pas autant que la comtesse de Pembroc, dont l'esprit est infiniment lumineux et supérieur. La délicatesse, la galanterie et les muses sont ses sœurs ; elle tient rang d'arbitre absolu du bon goût et juge du beau et du bon avec une clairvoyance et une perfection que la nature ne réserve qu'aux personnes de sa condition. Courtisée, adorée, presque déifiée, ses acolytes viennent chez elle débiter leurs vers pour qu'elle décide de leur sort et du droit de siéger dans son petit parnasse. C'est ainsi que la scène deux du premier acte s'ouvre sur le son de la musique et des chansons, sur les paroles que Lidamant, « grand maistre en ce bel art », a composé pour une belle, paroles qui lui ont été « soufflées » par la source espagnole :

No son de cristal las fuentes,
Ni se rien, que es mentira,
Ni las flores esmeraldas,
No testigos de su risa;
Pero es verdad que se halle en

Si l'on dit que la terre a pris ses beaux habits,
Que cette campagne fleurie
Est toute d'éméraude, & toute de rubis,
C'est fiction & menterie :
Mais on peut dire qu'Asterie

Jacinta

Soles en los ojos
Y perlas en la risa.

No son, como dicen muchos,
Las rosas alejandrinas,
Al tiempo que se abren, nácar,
Coral cuando se marchitan;
Pero es verdad, etc.

Sur ses levres fait voir des rubis animez,
Qui passent bien sans flatterie
Tous ces tresors du Ciel dont nous sommes charmez.

Si l'on dit que l'Aurore en pleurant sur les fleurs
Qui bigarrent cette prairie,
Les peint d'un vif émail des plus riches couleurs,
C'est fixation & menterie :
Mais on peut dire qu'Asterie
A des Roses sur elle, & des Lys animez,
Qui passent bien sans flatterie
Tous ces tresors du Ciel dont nous sommes charmez.

Les différences sont notoires d'une pièce à l'autre sur le plan de la rime et du mètre, le sens étant dans l'ensemble à peu près le même. Boisrobert joue d'artifice, développe davantage, allonge et raccourcit les vers et le plaisir est toujours assuré.

Ensuite, c'est le tour à Télame qui, ayant fait des « Bouts rimez, Balades & Rondeaux » par le passé, vient rectifier que « ces Ouvrages-là ne sont plus à la mode ». C'est ainsi que pour réjouir la compagnie et contribuer à soulager la fièvre quarte que subit la comtesse, il propose une énigme récente de sa façon, qui ne va pas toutefois dans le même sens que celle qu'Albano soumet à l'illustre compagnie italienne qui l'entoure dans *El mayor imposible* de Lope :

Esclavo soy pero ¿cúyo?

Eso no lo diré yo ;

Que cuyo soy me mandó

Que no diga que soy suyo.

Quien en mi pecho sospecha

Que tengo tantas marañas

Llegue y mire mis entrañas,

Tan abiertas desta flecha.

Preso estoy, que no me huyo;

Firmeza tengo y lealtad;

Señores, adivinad:

Esclavo soy pero ¿cúyo?

Todo de mi se confía:

Armas, piedra, plata y oro;

Alcaide soy del tesoro,

Y del honor algún día.

Diré mi nombre si osó...

- Mas ¿qué temor me acobarda?

Yo me llamo al fin...Mas, guarda:

Eso no te lo diré yo.

Si tengo el costado abierto,

Por donde de mis abiertas

ENYGMES.

Je sers assidument ceux dont je suis le Maistre,
Ils sont tous mes sujets sans recevoir ma loy,
De moy, sans le sçavoir, ils ont tiré leur estre,
Je travaille pour eux, & ne fais rien pour moy.

J'engendre des enfans d'une inégale mere,
Qu'il faut de vive force arracher de ses flancs,
Ils sont de tres-bas lieu, mais la grandeur du
Pere,
Fais qu'en terre il n'est point de plus nobles enfans :

Du prix de ces enfans la mere est achetée,
D'où naissent les discords, les procez, les combats,
Ils ont une splendeur qui par tout est vantée,
Mais où je les produis, on n'en fait point de cas.

J'habite des Palais d'éternelle structure,
On void d'or & d'azur briller mes riches dais,
Il n'est rien de plus beau dans toute la Nature,

*Entrañas se ven las puertas,
 ¿Para qué estoy encubierto?
 ¿Nadie en el blanco me dió?
 ¿Nadie me acierta en efecto?
 Pues yo guardaré el secreto
 Que cuyo soy me mandó.
 Nadie los grillos me quite;
 Que le podrán castigar:
 Guardas, no le deis lugar,
 Pues hurtar no se permite.
 Mucho en hablar me destruyo,
 Pero no habrá quien me mire,
 Con esta flecha me tire,
 Quien no diga que soy suyo.*

Je n'y séjourne point, & je n'en sors jamais.

AUX DAMES.

Devinez qui je suis, beautez plus que mortelles,
 Vous me trouvez fort beau, mais je ne sçay
 pourquoi,
 Vous fuyez ma presence & m'estes si cruelles,
 Vous m'aymez ; & pourtant vous vous cachez
 de moy.

Naturellement, c'est à la comtesse que revient l'honneur de résoudre cette énigme. Il n'y a qu'elle qui puisse voir que le Soleil se cachait derrière ces vers. Et il en va de même pour la reine Antonia de Naples qui, assistée de sa douce lumière, pouvait dire de son côté que le Cœur en constitue le fond. Ainsi se passait la matinée, dans une orgie plaisante de belles rimes jusqu'à ce que Valère, insouciant et imprudent, en vienne à jeter la pomme de la discorde qui sera le moteur de l'action dans la pièce.

Valère, « l'un des plus beaux esprits qui soient en cette cour » (v. 68), se plaignant d'une « orgueilleuse » qui, comme le dit Feniso dans *El mayor imposible*, lui a permis de l'aimer mais non de la mériter, propose une stance où le mot « impossible » est prononcé (c'est Roberto, chez Lope, qui apporte à la discussion ce terme). C'était mettre le doigt dans la plaie, c'était piquer la comtesse dans son point faible : les jeux audacieux et les défis, elle, à qui rien ni personne ne peut résister. Elle propose alors une joute à la compagnie et lui demande : « Quelle chose Messieurs, icy bas tenez-vous / Pour la plus impossible ? » (v. 166). Malheur à Télame qui donne dans le péché capital de l'orgueil et qui se soustrait à la règle suprême de la complaisance qui doit gouverner la conduite de tout bon courtisan, tel que l'expose Nicolas Faret dans son traité sur *L'Honneste Homme, ou l'Art de plaire à la Court*¹⁶. Il abandonne un instant le sens de la galanterie et ne sait plus faire sa cour. Voici donc les trois *décimas* de Roberto que Boisrobert nous a transmis sous forme de stances, et qui ont causé la perte de ce malheureux :

*Queredme bien, si queréis
 Que no os canse con quereros;
 Que no pienso aborreceros
 Mientras me aborrecéis.
 Si de que os quiera tenéis
 Tanto disgusto, Señora,
 Probad á quererme una hora,*

STANCES.

Ce feu que vous fuyez, vos yeux l'ont mis au jour,
 Pouvez vous mal traiter un innocent amour
 A qui vous avez donné l'estre ?
 Mere desnaturée où va vostre rigueur,

*Y veréis cómo os olvido,
 Si puede olvidar querido
 Quien aborrecido adora.
 Ver que mi amor os ofende
 Tanto esfuerza mi porfía,
 Que lo que a vos os enfría
 Es lo mismo que me enciende.
 Si vuestro desdén pretende
 Que deje mi pretensión,
 Inútiles medios son,
 Señora, los desengaños;
 Quien quiere estima sus daños
 No han de estimar la razón.
 Dejaros yo de querer
 Mientras tan hermosa estáis,
 Señora, no lo creáis,
 O daos prisa á no lo ser.
 Mas ni vos queréis perder
 Esa hermosura apacible,
 Ni este mi amor invencible
 Dejar pasión tan dichosa,
 Si vos no de ser hermosa,
 Que es el mayor imposible.*

De vouloir estouffer au milieu de mon cœur,
 Un fruit que vous avez fait naistre ?

Vouloir que je vous quitte ? ha ! ne l'esperez pas,
 Tant que vous brillerez, de graces & d'appas,
 Je seray fidelle & sensible :
 Qui souhaite la mort d'une fidelité,
 Qui naist d'une immortelle & cruelle beauté,
 Souhaitte une chose impossible.

C'est donc grâce à ces vers irréguliers, où il est question de « l'impossible » en matière d'amour (débat de ruelle par excellence au XVII^e siècle) que s'enclenche l'action de la pièce. Le reste n'est qu'un beau jeu de rencontres et une suite de mésaventures plaisantes qui finissent, comme on peut l'espérer, par l'heureux mariage entre Lidamant et la belle et chaste Diane.

Mais le plaisir de l'écriture théâtrale chez Boisrobert ne se borne pas uniquement aux vers. La prose a-t-elle aussi un charme inouï qui frappe l'oreille, qui contraste avec la régularité de l'alexandrin français et qui se trouve dans la pièce source comme dans son avatar. Le modèle espagnol en offre l'occasion, qui dans sa forme concentrée s'adapte bien aux exigences de la dramaturgie française. C'est le cas de quelques lettres dont notre auteur trouve la source chez Lope de Vega et qu'il suit d'une manière assez particulière :

*Mientras nos vemos en Nápoles,
 primo y señor mío (que ya queda
 aprestado el Príncipe, mi señor) envió á
 vueseñoría esos caballos, suplicándole
 no tenga á servicio el enviárselos, sino
 el llevárselos don Pedro, mi caballero,
 para que se los gobierne; á quien suplico
 honre en su casa; que es hidalgo que lo
 merece. Dios guarde á vueseñoría.*

Monsieur mon cher Cousin, Je me sens
 infiniment vostre obligé des bons offices
 que vous m'avez rendus auprès de la
 Reyne, touchant la succession qui m'est
 venuë au País de Galles. Je vous envoie
 le Chevalier de Fin-matois mon Escuyer,
 avec six jeunes chevaux qu'il a eslevez,
 & qui sont des plus beaux qui se trou-
 vent dans nos montagnes d'Escosse ; si
 le mariage de la Reyne s'accomplit avec

El almirante de Nápoles y Aragón. [II, 10]

le frere du Roy de France, comme il en est grand bruit icy, je vous en feray chercher de plus fins pour le tournoy, & je pretens aller honorer en personne une si grande feste, & vous dire de vive voix que je suis,

Monsieur mon cher Cousin,

Vostre tres-humble, & tres-obligé serviteur,
L'ADMIRAL D'ESCOSSE.

Et à l'Apostille.

Au défaut de ma personne, je vous envoie ce Chevalier de Fin-matois qui est homme de condition, & mon allié, comme il a eslevé ces chevaux, & qu'il sçait comme il les faut gouverner, vous le pouvez garder jusques à ce qu'il ait instruit vostre Escuyer des soins que l'on en doit prendre.

On remarquera qu'on n'est plus très loin de l'argutie qu'employa le rusé Ulysse pour pénétrer dans la cité-forteresse de Troie dans la légende d'Homère, grâce à un irrésistible cadeau consistant en de superbes chevaux. Et il faut croire que le stratagème a fait ses preuves, car il a réussi au mieux de nouveau dans cette pièce. Cela dit, il est frappant de voir que la forme épistolaire tient une place autant ou plus importante dans le texte de théâtre de Boisrobert. Car comme on peut le voir, elle se détache immédiatement de l'original typographiquement parlant et contraste vivement avec l'ensemble d'alexandrins qui l'encadre. Elle se distingue notamment de l'espagnol par son étendue, qui contenant les mêmes idées, sont beaucoup plus développées et remises en accord avec les variantes introduites par l'abbé de Châtillon. On remarque aussi la forte présence de formules de politesse à la française ainsi qu'une syntaxe et une ponctuation beaucoup plus recherchées. C'est en ce sens que vont certains avertissements donnés par lui dans ses préfaces et dans ses dédicaces lorsqu'il dit, par exemple, dans *l'Advis au Lecteur* de *La Folle Gageure* : « j'ose croire sans beaucoup de presumption, que je l'ay rendu juste & poly, de brut & de deregé qu'il [le sujet] estoit, & que si nos Muses ne sont aussi inventives que les Italiennes & les Espagnoles, elles sont au moins plus pures & plus réglées. » Observons qu'il s'agit de conventions culturelles très en vigueur en son temps et qu'il se complait à suivre, comme la plupart de ses contemporains, l'écriture espagnole étant considérée alors comme trop irrégulière.

Voyons aussi un autre exemple de cette prose que l'on trouve dans la source et que Boisrobert ne s'est pas gêné pour conserver sous la même forme

épistolaire. C'est le cas de la lettre amoureuse que Lidamant envoie à la chaste et recluse Diane, dont il est désormais passionnément amoureux, alors que ce n'était au début qu'un jeu de galanterie pour lui. Il vient par là grossir les rangs des séducteurs séduits :

Diana hermosa, las asperezas de tu celoso hermano, más dirigidas á sustentar su opinión, que á procurar tu remedio, me obligan á solicitar con industria lo que fuera imposible de otra suerte. A tu retrato di lugar en el alma, y para hablarte, hice que ese astuto criado mío fingiese venir de España con ese presente : dale la orden que te parezca más á proposito; que yo, para ser tuyo, pondré mi vida á tantos peligros como la fortuna quisiere, hasta que seas mía.

Lisardo. [II , 11]

Adorable Diane, la rigueur injuste que vostre frere continuë d'exercer opiniastrement contre vous, m'a obligé de rechercher cette industrie, pour vous faire connoistre l'amour veritable que j'ay pour vous, quoy qu'elle ne soit née que d'une feinte, si vous desirez vous tirer d'oppression, suivez les conseils de ce valet subtil & fidelle, qui sans blesser vostre honneur, trouvera le moyen de vous faire voir l'original d'un portrait que vous avez bien voulu souffrir, & croyez que pour arriver à cette gloire, je hazarderay librement ma vie.

LIDAMANT.

Plus étonnant encore, le cri public qui n'a pas d'équivalent chez Lope mais que Boisrobert tient à matérialiser et à faire déclamer par l'industriel et noble Lidamant en personne, accompagné d'un son de trompe, une tâche qui ne s'accorde guère à sa haute condition et qualité chevaleresque. Il y a ainsi une sorte de renversement de rôles où tandis que le serviteur joue le rôle de Chevalier de Fin-Matois, le maître devient un simple homme de la rue. Ce cri permettra de sauver les apparences et la jeune fille de la colère du frère jaloux ainsi que de feindre qu'il a perdu le portrait en boîte que Diane conserve et qui la rend coupable aux yeux de Télame :

Si quelqu'un a trouvé un portrait dans une boîte d'or émaillée de bleu, & garnie de diamans, en le rendant à celui qu'il représente, & qui l'a perdu ce matin dans la place de Vittal, on luy donnera dix Jacobus pour le vin (III, 4).

Chez Lope, en revanche, les personnages disent entendre un crieur dans la rue mais ses paroles ne sont pas transmises au public (II, 7 et 9). Boisrobert pousse donc jusqu'au bout ces formes d'écriture qui doivent contribuer à créer le sentiment de vraisemblance auprès du spectateur. Nul doute que le procédé est efficace et contribue à rendre la ruse plus piquante.

On ne peut s'empêcher de rapporter aussi un autre exemple où l'auteur français s'est pratiquement contenté de traduire la lettre que la comtesse de Chirinola (après le vers 2500 de *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina) envoie

à don Melchor pour lui redonner un rendez-vous et l'empêcher de partir dans sa province, où il a décidé de s'y enterrer après tant de fourberies subies. C'est ce qui arrive dans *La Jalouse d'elle-mesme*, à la scène deux de l'acte quatre :

Por asegurarme de vuestro amor, he fingido jornadas que no pienso hacer, y casamientos de que estoy libre, puesto que doña Magdalena, engañada por mí, haya publicado lo uno y lo otro por verdadero. Satisfaced de mis celosas diligencias, y vedme luego en el lugar acostumbrado; que para la costa del camino, que os ruego no hagáis, ese escudero os lleva dos mil escudos y un regalo de dulces y ropa blanca, reservándoos el principal para cuando sea ya tiempo: que es un alma reconocida a lo mucho que merece vuestra firmeza y valor.

*La condesa.*¹⁷

Pour m'asseurer de vostre constance, j'ay feint un voyage que je n'ay pas dessein de faire, & un mariage dont je suis fort esloignée ; encore qu'Angelique, à qui j'ay déguisé mes sentimens ait publié l'un & l'autre pour veritable ; ne la croyez point ; vous ne serez pas fasché d'apprendre que cette jalousie que je luy ay tesmoignée, est peut-estre une marque de mon amour ; venez où cet homme vous conduira si vous en voulez sçavoir davantage, il vous porte trois cens Pistoles pour les frais du voyage que vous vouliez faire & que je ne veux pas que vous fassiez, ne les refusez pas d'une main que vous avez tant estimée, & croyez si vous perseverez en vostre constance, que vous devez tout esperer de la reconnoissance de vostre Marquise.

Enfin, l'acte premier des *Apparences trompeuses* s'ouvre sur la lecture d'une lettre, à l'instar de *Peor está que estaba* de Calderón, chez qui Boisrobert a puisé cette pièce. Il s'agit d'une lettre que Don Pedro Colona envoie à son ami Don Alonce d'Aragon, gouverneur de Gayette. Elle est, cette fois-ci, transcrite en vers mêlés par Boisrobert (en réalité seul le troisième vers est un octosyllabe, le reste étant des alexandrins), alors que l'originale est toute en prose, mais le contenu est pratiquement le même, bien que notre abbé se taise sur le crime de cette personne, qui n'est autre que don César Urbino. Le contraste frappe chez Calderón, qui passe de la prose dans la lettre aux vers du discours direct qui constituent la réplique suivante, mais chez Boisrobert, la lettre en vers s'harmonise avec le reste de la réplique de Don Alonce, qui est en alexandrins :

Solo á vos, amigo y señor mío, me atreviera á decir desnudamente mis desdichas, como á persona que, si no fuere parte á remediarlas, será todo á sentirlas. Desta ciudad, por causa de una muerte, se ausenta un caballero, de cuyas señas y nombre os informará ese criado. Lleva consigo

Comme nous nous aimons dès nostre adolescence,
Don Alonce à vous seul : je feray confidence,
Du mal-heur qui m'est arrivé,
Par mer un Cavalier de ce lieu s'est sauvé,
Dans le port le plus proche, & ce doit estre au vostre ;
A ce crime commis il en adjouste un autre.
Il enleve ma fille, ils s'ayment fort tous deux,

una hija mía que, como cómplice en el primer delito, ha añadido el segundo. Hanme dicho que pasa á España. Si fuere ese puerto el que tomaren por sagrado, detenedlos en él, aviniéndoos como con mis hijos, porque, ya que ellos anden errados en mi honor, yo de todo punto no le pierda.

S'ils tombent en vos mains, rendez-vous-en le maistre,
 Traitez-les bien pourtant en vous assurant d'eux,
 Ce courrier depeesché vous les fera connestre.

On pourrait ainsi multiplier les exemples. Mais il faut absolument avoir à l'esprit que chez Boisrobert, les vers, dont la gamme de formes se manifeste au travers de toute la panoplie des genres mineurs dont il se sert, veulent nous transmettre « la naïfve et douce liberté » de la conversation des honnêtes gens. C'est sa préoccupation première et le constat auquel on doit arriver indéniablement. C'est aussi ce dont conviennent les auteurs de l'époque, lorsqu'ils parlent du style de notre poète, qui s'exprime en galant homme et qui s'adresse de préférence à un public galant aussi. Parmi ces auteurs figure Pierre Corneille, qui, à l'apogée de sa gloire, écrit ceci de l'abbé :

Que tes entretiens sont charmants !
 Que leur douceur est infinie !
 Que la facilité de ton heureux Genie
 Fait de honte à l'esclat des plus beaux ornements !
 Leur grace naturelle aura plus d'idolastres
 Que n'en a jamais eu le fast de nos Theatres.
 Le temps respectera tant de naïfveté ;
 Et, pour un seul endroit où tu me donne place,
 Tu m'asseures bienmieux [sic] de l'immortalité
 Que Cinne [sic], Rodogune, & le Cid, & l'Horace.¹⁸

De même, lorsque Mascarón regrette que certains « Esprits » soient « préoccupés de cette fausse opinion que tout ce qui n'est pas sérieux & grave ne sauroit meriter le nom de beau », il compare le style de Boisrobert à celui dont Horace entretenait l'empereur Auguste et le patricien Mécène, style caractérisé par « la belle raillerie & la naïfveté des pensées et des expressions »¹⁹. Ce style « naturel et enjoué » de Boisrobert traduit le goût raffiné que tant d'années de cour lui ont permis de former et de polir par la fréquentation du grand monde. Ainsi « Monsieur de Boisrobert les imite si parfaitement, qu'il paroist bien qu'il a souvent sacrifié aux Graces, qu'elles ont respandu sur son esprit tout ce qu'elles ont de doux et d'aimable, & que c'est de leurs mains delicates que ses Ouvrages reçoivent cet air charmant & enjoué, sans se departir toutefois de l'exacte régularité que ce caractere demande²⁰. »

Rappelons enfin, ce que disait Conrart en 1646 avec beaucoup de sympathie à l'égard de cet homme qui a des scrupules à faire imprimer ses épîtres en vers ²¹ :

Faut-il que je te die
 Qu'on a veu mainte Comedie
 Où cet air aimable & charmant,
 Qui plaisoit tant au grand Armand,
 A fait sentir sur la Scene
 Cent fois les efforts de ta veine ?
 [...]
 La raison veut que tu publies
 Non, comme tu dis, tes folies,
 Mais ces beaux jeux de ton esprit,
 Où ta plume a si bien décrit
 La nature de chasque chose,
 Que la liberté de la prose
 Ne le sçauroit pas faire mieux,
 Car ton stile facetieux,
 Malgré les rigueurs de la rime,
 Si naturellement exprime,
 Tout ce que tu veux exprimer,

Que tu devrois tousjours rimer.
 [...]
 Les artifices, les finesses,
 Les bricolles & les souplesses
 [...]
 Paroissent si distinctement,
 Qu'il faut confesser franchement
 Que ta Poësie excellente
 Est une peinture parlante,
 Car elle nous monstre en effet
 Non la figure de l'objet,
 Mais, en verité, l'objet mesme.
 Or, puisque ton adresse extrême,
 Avec tant de naïfveté,
 De grace & de facilité
 Peut rendre ces Lettres galantes
 Si parfaites & si galantes,
 Amy, que n'en fais tu tousjours [... ?]

Qu'on ne se méprenne pas pour autant en lisant ces vers. Car ce n'est pas de Molière mais bien de Boisrobert dont Conrart parle ici. L'histoire littéraire a totalement oublié le fait que notre abbé a été aussi un « peintre », attribut accordé traditionnellement uniquement à Poquelin, alors même qu'en son temps, « les peintures parlantes » de l'abbé de Châtillon étaient manifestement plébiscitées. Dans son *Advis* au deuxième volume d'*Epistres*, Boisrobert nous transmet ce que « force honnestes gens » pensent de ses vers, car ils y trouvent « une certaine rencontre qui surprend & qui réjouit ».

II. Vers une esthétique du naturel, la « médiocrité » de l'honnête homme

Aussi Boisrobert transmet-il à ses personnages les qualités qui doivent être le reflet de la conversation galante des ruelles qu'il fréquente. Il a conscience que son public est un public mondain et il s'adresse à lui sur le même registre. Dans *La Jalouse*, par exemple, Filidas parle de Léandre comme étant un pauvre provincial, certes, mais un « honneste homme », qualité essentielle qui est encore plus prisable que l'argent et l'origine sociale (v. 107). Lorsque Angélique rencontre pour la première fois le fiancé qui lui est destiné, et qui n'est autre que Léandre, elle s'écrie : « Ah ! qu'il est honneste homme » (v. 455), comme si c'était quelque chose qui jaillissait à simple vue. Enfin, lorsque les détracteurs de Léandre en viennent à le faire abhorrer de son beau-père, celui-ci s'exclame :

Quoy que j'eusse du bien six fois autant que luy,
 Que je trouvasse ailleurs plus de biens & d'appuy,
 Que vingt honnestes gens recherchassent ma fille,
 Je le crûs digne seul d'entrer dans ma famille. (v. 939-942).

Car le public de Boisrobert, ainsi que les personnages qui intègrent son œuvre, est constitué d'honnêtes gens, catégorie sociale particulière devenue un idéal humain qui trouve ses origines dans la société française du premier XVII^e siècle. On les rencontre pratiquement dans toutes ses pièces dramatiques.

Dans *Les Trois Orontes*, la servante Lizette, désireuse de voir sa maîtresse épouser le jeune Cléante, un Parisien de bonne famille bourgeoise, se promet de mettre tout en œuvre pour que ce mariage ait lieu, en dépit des fiançailles officielles de Caliste avec un provincial qu'elle n'aime pas. En effet, pour Lizette la servante, Cléante « est un fort honneste homme » (v. 121) qui mérite davantage cet honneur. Et lorsqu'Amidor, le père de l'héroïne, en vient à rencontrer Cléante croyant qu'il s'agit de son vrai futur beau-fils, il est persuadé que :

Nous le preferons avec grande justice
A force honnestes gens qui l'avoient prevenu. (v. 240-241).

Ainsi, quand enfin il découvre que Cléante n'est pas Oronte, mais le fils d'Albiran, il veut bien consentir à ce mariage parce que ce dernier est un « honneste homme » (v. 1517), qui n'est peut avoir qu'un « honneste fils », qualité donc transmise de père à fils, comme le dit la femme d'Amidor, Fénice (v. 1518).

Par ailleurs, il n'en est pas autrement à la cour de la comtesse de Pembroc, dans *La Folle Gageure*, puisqu'Acaste nous fait savoir très tôt que la maison de cette princesse est un autre « Lycée » :

Où les honnestes gens de toute qualité,
Disent leurs sentimens en toute liberté ; (v. 16-18).

Lorsque Philipin doit dépeindre son maître Lidamant à la belle Diane, il n'est pas avare de compliments, en mettant en avant le fait qu'il est indépassable en matière de galanterie :

C'est le plus honneste homme & le plus agreable,
A qui jamais le Ciel ait esté favorable (v. 580-581).

Pourtant, Télame, rival de Lidamant, qui a d'autres projets de mariage pour sa sœur, vante à celle-ci les qualités de son ami Valère en brandissant le même type d'argument : « C'est un fort honneste homme » (v. 1098), dit-il, comme pour signaler que le parti qu'il lui propose a beaucoup de valeur. Mais enfin, c'est une autre qualité qui l'emporte aux yeux de Diane et dans laquelle Lidamant excelle comme pas un autre : elle l'a choisi parce que le beau Lidamant est un « galand homme » (v. 582). Lidamant est incomparable en générosité et en galanterie²².

Dans *Les Généreux Ennemis*, Léonore est amoureuse d'un « honneste homme » et l'on dit de Constance qu'elle est amoureuse d'un « galand homme ». Cette dernière qualité est même attribuée au caractère du valet de Don Pèdre, comme le dit ironiquement le père du jeune maître à Philipin, qui le défend face à Timandre : « Voyez qu'en galand homme, il defend bien son

Maistre » (v. 263). Le vieillard vient à se dire en fin de compte que si son fils : « vit en honneste homme, on aura soin de luy » (v. 278). C'est ce qui arrivera parce que la principale qualité d'un homme « généreux » est celle d'être un honnête homme.

Il en va de même dans *L'Inconnue*, où le vieillard Fabian conforte sa fille Orante, prise par un mal de mélancolie, dont le père devine bien la cause. Ave-nant et compréhensif, il lui dit que :

Si c'est un honneste homme où buttent vos desirs,
De vos contentemens je feray mes plaisirs, (v. 340-341).

Honteuse par la perspicacité de son père qui la fait rougir, elle s'empresse de le détromper. Mais le vieillard en sait plus long sur l'amour qu'elle ressent, et l'intrigue comique développée par Boisrobert lui donnera raison.

Plus héroïque encore est l'idée qu'on apprend dès le début des *Apparences trompeuses* selon laquelle Don César des Ursins, le héros napolitain de la pièce, est un « galand » (v. 27). Et ce en dépit du fait qu'on l'accuse du meurtre d'un brave et du ravissement de Fléride. En réalité, celle-ci, éprise et abandonnée par Don César, traverse les mers et risque de grands dangers pour le poursuivre et l'obliger à honorer la parole qu'il lui avait donné de l'épouser. Mais Don César ne l'entend pas ainsi. C'est aussi un galant homme léger qui court après l'amour d'une autre belle. Il s'éprend d'Ismène dont il est aimé. Malheureusement pour elle, son père l'a déjà promise à un grand seigneur qui n'a pas moins de qualités que Don César. D'ailleurs, sa soubrette Nizette ne comprend pas que sa maîtresse aille se mettre « martel en teste » pour un inconnu « apres estre accordée avec un galand homme » (v. 713). Bien entendu, la servante, à qui les codes de la galanterie échappent, n'appartient pas à ce monde où l'amour est fait de badi-nage, d'infidélité, d'inconstance et d'autres subtilités.

Dans *La Belle Invisible*, voici ce que remarque immédiatement Marcelle lorsque la superbe Olympe lui parle de son amoureux Don Carlos d'Aragon : « Qu'il a l'air noble & doux, qu'il dance en honneste homme » (v. 691). Son avis est si véritable que la vice-reine de Naples en convient parfaitement, lorsqu'elle se demande pourquoi la jeune Lucille, promise au même Don Carlos, se montre si chagrine :

Elle est riche, elle est belle, & le Duc la marie
Avec un Cavalier beau, galand, accomply,
Cependant de chagrin son visage est remply. (v. 872-874).

En des circonstances différentes, la princesse Aurore des *Coups d'amour et de fortune* est obligée de reconnaître, malgré elle, que les qualités de Don Lothaire égalent celles de Don Roger de Moncade, le héros dont elle est amou-reuse, mais dont elle est persuadée de ne pas être aimée. Ainsi lorsque Lothaire vient l'encenser, lui rendre ses armes, remporter des batailles pour elle, soutenir fermement son parti contre les attaques de la princesse Estelle et lui faire

ses hommages, Aurore doit avouer irrémédiablement : « Que j'estime un Heros galand & liberal » (v. 1308). Pourtant, c'est de Don Roger qu'elle voudrait en dire autant, seulement le héros, par la force des apparences, ne lui a pas donné l'occasion de le faire.

Par ailleurs, c'est à Grenade, dans la nouvelle *L'Heureux Désespoir*, qu'on voit briller la « Cour la plus belle & la plus galante de toutes les Cours de l'Europe » (l. 250). Aussi est-elle composée « d'un grand nombre d'honnestes gens » (l. 7). Le prince Abindare, frère du roi, y tient le rang du « plus honneste homme » qui soit parmi tous les princes du monde (l. 179). Il faut dire que c'est grâce à cette qualité que la reine de Maroc a reconnu en lui que le royaume de Grenade est sauvé ; car il pesait sur lui la menace d'être mis à feu et à sang à la suite de l'abandon que la reine subit de la part du roi Almanzor, à qui elle était promise. La puissance et la colère de la reine sont ainsi anéanties lorsqu'elle rencontre le bel Abindare dont elle tombe passionnément amoureuse à la première vue, puisque sa galanterie et son honnêteté vont au-delà de toutes ses espérances (l. 1237).

De même, nous rencontrons infinité d'occasions dans la nouvelle *Plus d'Effets que de paroles* où l'on nous dépeint le héros Don César des Ursins comme étant le plus généreux et le plus galant des hommes qui assistent à Naples pour les fêtes en l'honneur de l'avènement du roi Philippe IV d'Espagne. Don César est le centre d'attention de toutes les dames du royaume ; il est admirable en galanterie et en honnêteté et cela se reflète dans le moindre de ses gestes héroïques. Même son rival, Don Frédéric, prince de Tarente, est obligé de le reconnaître.

Que dire de la leçon de morale que donne Clotalde à Sigismond dans *La Vie n'est qu'un songe*, lorsque celui-ci est remis dans sa prison, et d'où il ne pense qu'à se venger de ses ennemis ? Clotalde se fait ainsi le porte-parole de cette philosophie fondamentale qui est celle qui doit régner dans l'esprit des hommes de cour :

Les songes cruels, Sigismond, ne conviennent point aux Ames bien nées, un honneste homme le doit tousjours estre & veillant, & dormant, se doit tousjours souvenir des bienfaits qu'il a receus, & ne doit pas mesme en songeant en perdre la memoire ; bien loin de mediter quelque chose contre celuy dont il a receu le bienfait, il ne doit songer qu'à le reconnoistre ; s'il ne le peut effectivement, il doit au moins marquer la volonté qu'il en a par ses actions & par ses paroles. (l. 562-568).

On pourrait apporter d'autres cas mais nous ne ferions que grossir une liste déjà assez exemplaire, malgré les nuances. En revanche, ce qu'il faut mettre en relief, c'est que le théâtre et les nouvelles de Boisrobert (construites sur la base et à l'instar d'un poème dramatique) ont bien assimilé le jeu avec ces données axiologiques et philosophiques, dont on trouve déjà la source chez Corneille.

C'est ainsi que l'on perçoit comment Boisrobert identifie et construit son public au travers de son œuvre : non qu'il soit strictement intégré par d'honnêtes et galants hommes, ni par d'honnêtes et galantes femmes, mais d'un public qui

partage et s'identifie en plus ou moins degré à ce code axiologique. Le ton de la galanterie coule de source dans toute son œuvre et il insère parfaitement, dans une cadence harmonieuse de formes et de thèmes, tous les types de versification et de métrique capables de rendre compte de ce ton mondain. Les genres galants, comme la chanson, le sonnet et le madrigal, parmi les plus pratiqués dans la haute société du XVII^e siècle, sont des genres mondains qui autorisent le badinage et la gaieté à un moment où « l'honnête homme » est sans illusion sur lui-même. Il n'y a pas une pièce et une nouvelle « à l'espagnole » de Boisrobert, où les mots « galant », « honnête », « générosité », « modestie », « naïveté », ne détiennent une place significative. À la ruelle comme à la cour, ces termes prennent tout leur sens, mais c'est surtout sur la scène que Boisrobert les transpose pour entrer en connivence avec son public, en quête de *captatio benevolentiae*. L'abbé présente sur le théâtre cet idéal qui hante des espaces réservés à une quantité fermée de gens, qu'il fréquente assidument et qu'il connaît dans tous ses rouages. Sa légitimité dans la composition de comédies galantes est donc tout à fait justifiée. C'est ainsi que l'on comprend que le ton « naïf et enjoué » que les contemporains retrouvent en lui projette comme un miroir le ton libre et naturel de la conversation des honnêtes gens de son temps.

*

En parlant de la toute dernière œuvre « à l'espagnole » de Boisrobert, Cioranescu regrettait que celui-ci ait perdu de vue dans *La Vie n'est qu'un songe*, le fond philosophique de la *comedia* de Calderón de la Barca, *La vida es sueño* qu'il adapta. Pour lui, si l'Espagnol s'était intéressé à la condition fragile de l'être humain, à son destin, à la recherche de la vérité et à l'étude psychologique de la limite entre le monde onirique et le monde sensible, le Français n'aurait mis l'accent que sur une banale étude de la quête amoureuse codifiée ou sur un spectaculaire de convention de cape et d'épée²³. Marc Vitse ne s'éloigne pas trop de cette appréciation lorsqu'il affirme que *La Jalouse d'elle-mesme* est une vulgaire adaptation où l'imagination virtuose de *La celosa de sí misma* de Tirso cède la place à l'amour :

*Todos estos elementos, y algunos más, conducen a la misma conclusión: la de la metamorfosis de la excepcional exploración de la imaginación, de sus avatares y de sus pertinencias que constituía La celosa de sí misma, en esa vulgar comedia de celos que acaba siendo La Jalouse d'elle-même. Lo que en aquella era reconquista argumentada y reflexiva por la memoria de las certezas del amor un momento ocultadas en el laberinto de la Babel madrileña, se ha hecho en ésta terreno privilegiado para el triunfo del corazón humano y de sus intenciones. El corazón, podríamos decir, ha vencido a la imaginación.*²⁴

Mais ces déclarations ne font que renverser le débat et nous renvoient l'image de l'adversaire qui fournit à son propre ennemi les moyens de lui nuire. Car

A. Cioranescu et M. Vitse ont totalement perdu de perspective que c'était justement celui-là le projet littéraire de notre auteur. Ils ne font que confirmer Boisrobert dans ses choix esthétiques et le travail d'adaptation qu'il construit tout au long de sa « période espagnole ». C'est, de la part de ces critiques, sortir une œuvre de son contexte, une œuvre qui voulait s'inscrire dans l'esthétique galante qui s'imposa dans la littérature française au milieu du XVII^e siècle. C'est oublier que Boisrobert s'inscrit, de manière exemplaire, dans un temps et dans une société dont il incarnait parfaitement les valeurs²⁵. C'est aussi oublier qu'il était un « philosophe galant », un « docte en ruelle » et que le débat philosophique qui l'intéressait se centrait précisément sur l'amour galant, avec tout ce qu'il comporte d'apparent, de mensonger, de vrai, de constant et d'inconstant. Quelle place doit-il avoir dans la vie des hommes ? Doit-on épouser l'amour ou l'intérêt économique ? Faut-il défier ouvertement l'autorité patriarcale pour la cause amoureuse ? Quels risques prend-on quand on veut aimer ? Doit-on être platonique ou pragmatique en matière d'amour ? Y a-t-il quelque chose d'autre après l'amour ? L'amour justifie-t-il les entreprises les plus audacieuses ? Un amant doit-il se montrer jaloux ? Doit-il au contraire endurer l'inconstance de l'être aimé ? Qu'est-ce enfin que l'amour : feinte ou vérité ?

Voilà comment on trouve des défauts là où il n'y en a pas. A. Cioranescu et M. Vitse ont-ils oublié qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, peut être soumise à une grille qui accepte plusieurs et même tous les niveaux de lecture ? Dire qu'une œuvre adaptée est mauvaise parce qu'elle ne ressemble pas à l'originale signifierait la condamner à avoir une existence close et péremptoire, et par là à la faire mourir. Il ne suffit pas et il ne s'agit pas de parler en termes d'influence mais de savoir ce qu'on fait d'un texte transféré d'un système littéraire à l'autre. La vague d'imitations de la littérature espagnole qu'expérimenta la France au XVII^e siècle exclut heureusement toute idée de figement, au point de nous montrer qu'une seule œuvre originale peut donner lieu à toute une gamme de perspectives, et nous invoquons pour preuve les histoires des maisons à deux portes, des ennemis qui s'admirent, des hasards d'amour et de fortune, et tant d'autres sujets pour lesquels les auteurs français rivalisèrent dans la manière de leur donner une nouvelle vie et un nouveau tour dans leurs adaptations. Ce palimpseste particulier que constitue l'œuvre de Boisrobert est une entité à part entière, qui s'inscrit dans un projet précis et qui est adressé à un public qui attendait ce genre de produits. De même, on retrouve chez lui le caractère divertissant du spectacle, quant à la nouveauté et le spectaculaire de la représentation théâtrale, qui correspond bien à l'objectif fondamental de la *Comedia* de délecter le public. Boisrobert recherche dans ses pièces le plaisir pour le spectateur, mais ce devoir suppose pour lui de l'accompagner et de le renforcer avec l'application des règles des unités, qui est une exigence de la doctrine française. Plaire et charmer par l'œil et par l'oreille constituent chez lui des principes moteurs de son œuvre. Mais il y a aussi chez l'abbé le souci d'introduire et de développer dans son œuvre l'idée de « vertu », si chère à la morale classique, comme le reconnaît Cioranescu²⁶ lui-même et que l'attachement de notre auteur au thème du rêve, qu'on pourrait qualifier de « baroque » dans le théâtre espagnol, relève aussi d'une réflexion sur

l'illusion, et donc sur les pouvoirs de la scène ou du récit pour suggérer et mettre en place cette illusion.

Notes

- 1 Les travaux d'Alexandre Cioranescu constituent une référence incontournable de départ, ainsi que ses continuateurs José Manuel Losada Goya et Christophe Courderc à l'heure actuelle.
- 2 Signalons que la transformation du goût du public, l'amélioration des conditions dans la vie théâtrale et la recherche d'une certaine régularité combinée avec les règles de la bienséance et de la vraisemblance contribuent à faire de la comédie un genre désormais fréquentable depuis la création de *Mélite* par Corneille (1629). Le choix des sujets et le personnel dramatique mis en scène se veulent en quelque sorte la traduction d'une société intégrée par « d'honnêtes hommes ». Voir Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Paris, Sedes, coll. « Critique littéraire », 1989.
- 3 Roger Guichemerre tire le bilan des productions de comédies pendant la première moitié du siècle. L'épanouissement en commence à partir de 1629 avec les pièces de Rotrou et de Corneille : huit comédies entre 1635 et 1636 et quinze entre 1637 et 1639. À partir de 1640 et jusqu'en 1648 (début de la Fronde) sont représentées une vingtaine de comédies, mais malgré la guerre civile, sont jouées une dizaine de pièces entre 1648 et 1651. Au total sont jouées plus de quatre-vingts œuvres entre 1640 et 1660. Voir *La Comédie avant Molière (1640-1660)*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 5.
- 4 Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie classique en France*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1997, p. 108-112.
- 5 Les quiproquos, les travestissements, les identités multiples, les masques, les voiles, les prouesses héroïques, les enlèvements, les chansons, les billets doux, les prisons, les duels, les compliments galants, les meurtres, les naufrages, les capes et les épées, ainsi que le badinage, la ruse, le fantastique, le songe, n'étant pas l'apanage exclusif du théâtre espagnol, tout cela s'avère un matériau précieux et inépuisable de la dramaturgie d'outre-Pyrénées dont Boisrobert s'est efforcé de tirer le meilleur parti, l'exploitant en plus ou moins grande proportion selon les cas. Et ces aspects ainsi intégrés, transformés et adaptés au théâtre, on les retrouve aussi dans sa littérature romanesque.
- 6 Voir Delphine Denis-Delenda, « Réflexions sur le "style galant" : une théorisation floue », *Littératures classiques. Le style au XVII^e siècle*, dir. Georges Molinié, Paris, Klincksieck, n° 28, automne 1996, p. 147-158.
- 7 Voir D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 383-384.
- 8 On songe notamment à Rodrigue dans la scène 6 de l'acte I du *Cid*. Voir à ce propos : Jan Bakker, « Versificación y estructura de la Comedia de Lope », dans *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Las Constantes estéticas de la Comedia en el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, n° 2, 1981, p. 93-101.
- 9 *Ibid.*, p. 385.
- 10 *Ibid.*, p. 387.
- 11 Voir l'*Examen*, dans Pierre Corneille, *Andromède*, éd. Christian Delmas, Paris, Marcel Didier, 1974, p. 153-154.

- 12 On consultera à ce propos Jean-Louis Backès, *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997 ; ainsi que l'article de René Bray, « L'Introduction des vers mêlés sur la scène classique », *PMLA*, vol. 66, n° 44, juin 1951, p. 456-484.
- 13 Pour toute numérotation de vers, nous renvoyons à notre thèse : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé Boisrobert*, Thèse doctorale sous la dir. de Georges Forestier, Paris, Université de Paris IV- Sorbonne, 2009, 2 vols.
- 14 La chanson de *Los efectos* (longue de cinquante-huit vers) ne dit pas la même chose (cf. f. 74 r° à 75 v°), mais don Carlos y trouve « *la explicacion de la voluntad de quien alli le avia mandado traer* » (l. 613-614).
- 15 Cf. f° 80 v° de *Los efectos*.
- 16 Ces traits seront présentés comme allant à l'encontre du caractère du gentilhomme, Boisrobert souhaitant illustrer ce qui est aux antipodes de l'honnêteté, laquelle exige quantité de belles qualités : celles de l'âme (maîtrise de soi, vertus chrétiennes), celles de l'esprit (intelligence, art de la conversation, illustration), celles du cœur (amabilité, délicatesse, sensibilité, galanterie), celles du corps (élégance, prestance). L'honnête homme n'est pas qu'un mondain superficiel, c'est une personne ayant « des clartés de tout », qui sait concilier l'être et le paraître, et il faut qu'il évite toute affectation et tout excès ; il se doit d'incarner l'idéal de la juste mesure, à l'instar de l'homme prudent dont parle Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*. L'honnête homme, contrairement à ce que fait Télame dans *La Folle Gageure*, doit constamment s'efforcer de maîtriser ses faiblesses, il doit s'efforcer de s'intégrer la société et d'y faire régner l'harmonie. Nicolas Faret l'explique ainsi : « la première & la plus utile leçon que l'on doit pratiquer, c'est de gagner d'abord l'opinion des Grands & des honnestes gens, & de tâcher à meriter les bonnes graces des femmes, qui ont la reputation de donner du prix aux hommes. », p. 88-89 ; et il ajoute : « L'une des plus importantes & des plus universelles maximes que l'on doive suivre en ce commerce, est de moderer ses passions, & celles sur tout qui s'eschauffent le plus ordinairement dans la conversation, comme la colere, l'emulation, l'intemperance au discours, la vanité à tascher de paroistre par-dessus les autres : Et ensuite de celles-cy, l'indiscretion, l'opiniastreté, la precipitation, & mille autres défauts, qui comme de sales ruisseaux coulent de ces vilaines sources ». Voir Faret, *L'Honneste Homme*, Paris, Toussaints du Bray, 1630, p. 163-164. Voir aussi p. 11-14, 22-24, 32-33, 78-82. Enfin, on consultera à ce propos Alain Couprie, « Courtisanisme et christianisme au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 133, 1981, p. 371-392, où il montre les rapports essentiels que l'on établissait à l'époque entre « courtisanisme » et christianisme, une symbiose qui venait parfaire la notion d'honnête homme dans la société galante française du XVII^e siècle.
- 17 Voir l'édition de référence que nous avons choisie, préparée par Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », 2005, p. 233.
- 18 *Epistres*, *Op. cit.*, t. 1, p. 27.
- 19 Sur la capacité à manier le vers de manière libre et aisée, voir les épîtres à Bourdelot (p. 71-75) ; à M. Lager sur sa muse « simple & nue » (p. 80-81) ; à la comtesse de Chalais sur son « style agréable & enjoué » (p. 181) ; à la comtesse de la Suze qui lui dit un jour « jusqu'où tu vas, nul art ne peut atteindre, / Tu peins si bien ce que tu veux nous peindre / Qu'on ne peut mesme imiter en parlant / Ton style aisé, naturel, & galand, / Et, ce qui fait qu'en ce genre on t'admire, / Nul que toy seul n'y dit ce qu'il veut dire. » (p. 255) ; enfin, la réponse anonyme à un placet de Boisrobert à Colbert « Qui ne sait pas que ta charmante veine / A le secret d'embellir une scene, / Et que l'esprit qui brille en tes bons mots / T'a fait l'auteur des plus joyeux propos ? / Peux tu douter, avec tant de meritte ? / Est-il besoing que je te sollicite ? / Resous toy donc, cher frere en Appollon, / De retourner dans le sacré vallon, / Et de puiser dans sa source eloquente

- / L'expression grande, pure et brillante, / Pour faire voir à la France une fois / Que tu sçais bien comme on escrit aux Roys. » (p. 296-297). Voir *Epistres, Op. cit.*, t. 2.
- 20 Voir la préface au premier volume d'*Epistres, Ibid.*, p. 30. D'autres poètes se font l'écho de Mascaron, tels Sarasin, considéré comme le meilleur poète lyrique de l'époque (épître I), Gombault (p. 21-24) et Ménard (p. 25-26).
- 21 *Epistres, Op. cit.*, t. 1, p. 251-253.
- 22 Sur cette conception de l'amour en France au XVII^e siècle, on lira Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Paris, Klincksieck, 1980 ; Michel de Pure, *La Pretieuse, ou le Mystere des ruelles [1656-1658]*, éd. Émile Magne, Paris, Droz, 1938, 2 vols., Charles Sorel, *Loix de la Galanterie [1644]*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, Aubry, 1855 ; et Roger Duchêne, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001. Rappelons que l'homme galant remporte le succès amoureux par sa légèreté et par son esprit, qui rend divertissantes et plaisantes toutes ses entreprises. Comme l'exprime l'abbé de Pure, on célèbre le génie et la raillerie fine dont fait preuve l'amant, ainsi que la hardiesse et l'esprit d'initiative de la jeune fille. Cet amour est célébré dans les divertissements, la musique, la danse, la conversation. Ses ennemis déclarés sont la jalousie et le mariage par force. Voir enfin sur cette question Paul Pellisson, *L'Esthétique galante : Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, éd. Alain Viala, Emmanuelle Mortgat et Claudine Nédélec, Toulouse, Société de littérature classique, 1981 ; Claude Dulong, *L'Amour au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1969 ; et, *Visage de l'amour au XVII^e siècle. Colloque du CMR 17^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, 1984.
- 23 « C'est le cas, par exemple, de *La vida es sueño*, qui n'a que le mérite d'être le premier témoignage français du destin, la recherche d'une vérité qui, quoi qu'on fasse, reste une fausse apparence, tout à disparu : Boisrobert n'a aimé que le spectacle de la lutte courtoise et serrée entre les deux neveux du roi. » Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage*, Genève, Droz, 1983, p. 464.
- 24 « Tous ces éléments, et d'autres encore, nous conduisent à la même conclusion : celle de la métamorphose de l'exceptionnelle exploration de l'imagination, de ses avatars et de ses pertinences que constituait *La celosa de sí misma*, en cette vulgaire comédie de jalousies à laquelle on peut réduire *La Jalouse d'elle-mesme*. Ce que dans la première était la reconquête argumentée et réfléchie par la mémoire des certitudes de l'amour un moment occultées dans le labyrinthe du Babel madrilène, est devenu dans la seconde le terrain privilégié au triomphe du cœur humain y de ses intuitions. Le cœur, pourrait-on dire, a vaincu l'imagination. » M. Vitse, « De *La Jalouse d'elle-même* de Boisrobert à *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina », dans *Tirso de capa y espada. Actes des seizièmes journées d'Almagro*, éd. F. Pedraza et al., Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, p. 124.
- 25 C'est dans cette optique que l'on peut apprécier Boisrobert à sa juste valeur. Paul Bénichou a repris de nombreuses questions qui n'avaient pas été élucidées et qu'on croyait résolues au plan axiologique au XVII^e siècle. Loin d'isoler ces systèmes comme des ensembles autonomes, l'auteur les met en regard les uns des autres, montrant les rapports d'interdépendance qui existent entre eux. Voir *Morales du Grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1948.
- 26 Alexandre Cioranescu, « Calderón y el teatro clásico francés », dans *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna (Tenerife), Universidad de La Laguna, Secretariado de publicaciones, 1954, p. 160.

- 27 On lit *afectos* sur l'index des œuvres contenues dans l'ouvrage, mais *efectos* dans la rubrique qui annonce le début de la *novela*. On pourrait laisser penser que les deux graphies renvoient à des sens susceptibles d'être compatibles avec l'intrigue amoureuse développée dans la nouvelle.

Bibliographie

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1997.
- AUBIGNAC François Hédelin (abbé d'), *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.
- BACKÈS Jean-Louis, *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997.
- BAKKER Jan, « Versificación y estructura de la Comedia de Lope », dans *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Las Constantes estéticas de la Comedia en el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, n° 2, 1981, p. 93-101.
- BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1948.
- BOISROBERT François LE MÉTEL (abbé de), *Les Epistres en vers du Sieur de Bois-Robert-Métel, abbé de Chastillon, Dédiées à Mgr. L'Eminentissime Cardinal Mazarin*, Paris, Cardin-Besongne, 1647, t. 1.
- , *Les Epistres en vers et Autres œuvres poétiques de M. de Bois-Robert Métel, Conseiller d'Etat ordinaire, abbé de Chastillon-sur-Seine*, Paris, Augustin Courbé, 1659, t. 2.
- BRAY René, « L'Introduction des vers mêlés sur la scène classique », *PMLA*, vol. 66, n° 44, juin 1951, p. 456-484.
- CASTILLO SOLÓRZANO Alonso del, *Los afectos²⁷ que hace amor*, dans *Los alivios de Casandra*, Barcelona, J. Romeu, 1640, in-8°, III-191.
- CENTRE DE RECHERCHES IDÉES, THÈMES ET FORMES (1580-1660), *Les Visages de l'amour au XVII^e siècle. Colloque du CMR 17^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, 1984.
- CIORANESCU Alexandre, « Calderón y el teatro clásico francés », dans *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna (Tenerife), Universidad de La Laguna, Secretariado de publicaciones, 1954.
- , *Le Masque et le visage*, Genève, Droz, 1983.
- CONESA Gabriel, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Paris, Sedes, coll. « Critique littéraire », 1989.
- CORNEILLE Pierre, *Examen*, dans *Andromède*, éd. Christian Delmas, Paris, Marcel Didier, 1974.
- COUPRIE Alain, « Courtisanisme et christianisme au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 133, 1981, p. 371-392.
- DENIS-DELENDIA Delphine, « Réflexions sur le "style galant" : une théorisation floue », *Littératures classiques. Le style au XVII^e siècle*, dir. Georges Molinié, Paris, Klincksieck, n° 28, automne 1996, p. 147-158.

- DUCHÊNE Roger, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001.
- DULONG Claude, *L'Amour au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1969.
- FARET Nicolas, *L'Honneste Homme, ou l'Art de plaire à la Court*, Paris, Tous-saincts du Bray, 1630.
- GILOT Michel et SERROY Jean, *La Comédie classique en France*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1997.
- GUEVARA QUIEL Francisco, *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé Boisrobert*, Thèse doctorale sous la dir. de Georges Forestier, Paris, Université de Paris IV- Sorbonne, 2009, 2 vols.
- GUICHEMERRE Roger, *La Comédie avant Molière (1640-1660)*, Paris, Armand Colin, 1972.
- MOLINA Tirso de, *La celosa de sí misma*, éd. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », 2005.
- PELLISSON Paul, *L'Esthétique galante : Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, éd. Alain Viala, Emmanuelle Mortgat et Claudine Nédélec, Toulouse, Société de littérature classique, 1981.
- PELOUS Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Paris, Klincksieck, 1980.
- PURE Michel de, *La Pretieuse, ou le Mystere des ruelles [1656-1658]*, éd. Émile Magne, Paris, Droz, 1938, 2 vols.
- SOREL Charles, *Loix de la Galanterie [1644]*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, Aubry, 1855.
- VITSE Marc, « De *La Jalouse d'elle-même* de Boisrobert à *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina », dans *Tirso de capa y espada. Actes des seizièmes journées d'Almagro*, éd. F. Pedraza et al., Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2004, p. 97-126.