

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dra. Gloria Villegas Moreno
Directora

Mtra. Ofelia Escudero Cabezudt
Secretaria General

Mtro. Ernesto Priani Saisó
Secretario Académico

Dr. René Aguilar Piña
Secretario Administrativo

Dra. Elsa Margarita Ramírez Leyva
Jefa de la División de Estudios de Posgrado

Dra. Leticia Flores Farfán
Jefa de la División de Estudios Profesionales

Mtra. Flora Leticia Moreno Osornio
Jefa de la División del Sistema de Universidad Abierta

Mtro. José David Becerra Islas
Secretario de Extensión Académica

Dra. Noemí Novell Monroy
Coordinadora del Colegio de Letras Modernas

Lic. Carmen Sánchez Martínez
Coordinadora de Publicaciones

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 16 MÉXICO 2011

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

El Consejo de Redacción:

Nair Anaya
Marina Fe
Mariapia Lamberti
Rosalba Lendo
Laura López
Federico Patán
Claudia Ruiz
Ute Seydel

Directora:

Rosalba Lendo

Secretaria:

Claudia Ruiz

Primera edición: 2012
10 de enero de 2012

DR © Universidad Nacional
Autónoma de México
Avenida Universidad 3000,
col. Universidad Nacional Autónoma de México,
C. U., Dei. Coyoacán, C. P. 04510, D. F.

ISSN 0186-0526

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
ARTÍCULOS	
Claudia RUIZ GARCÍA, “La tradition espagnole et italienne de la nouvelle en France”	13
Caroline CASET, “Preceptorado y justicia social en <i>La Confession d'une jeune fille</i> de George Sand”	25
Ombretta FRAU, “Fatte per essere madri? Il rifiuto della maternità nella letteratura femminile in Italia fra Otto e Novecento”	35
Federico PATÁN, “¿Y si investigamos, Señor Poe?”	49
Mariapia LAMBERTI, “Ernesto Ragazzoni (1870-1920), primer traductor de Poe en Italia”	59
Mario MURGIA, “Traducir la poesía de Poe, el Proteo involuntario”	75
Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, “Dylan Thomas, el hijo de la ola: una aproximación a su poesía temprana”	85
Bárbara MENDOZA SÁNCHEZ, “Heiner Müller: utopía socialista y pesimismo histórico”	95
Aurora PIÑEIRO, “El arte del encantamiento en la narrativa de Salman Rushdie”	105
Monique LANDAIS CHOIMET, “El nuevo humanismo en la novela contemporánea francesa”	113
Marina FE, “Chicanas: sujetos en traducción”	123
Girila CASTILLO RODRÍGUEZ, “Medea: ¿bruja asesina o fármacos? Deconstrucción del mito en Christa Wolf”	133

Charlotte BROAD, “ <i>Ekoneni: Yvonne Vera’s Challenge to Ocularcentrism in The Stone Virgins</i> ”.....	143
Graciela ESTRADA VARGAS, “La noción de ‘Trans-ibericidade’ de Saramago. Una reflexión sobre las relaciones de Portugal y México con España”.....	157
Maribel PARADINHA, “‘Este Lugar do Mundo: Portugal’. O lugar da memoria, um lugar na memoria”.....	165
TRADUCCIÓN	
“Poesía escocesa en traducción. Una muestra”.....	183
RESEÑAS	
Marina FE, coord., <i>Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja</i> (Eva CRUZ YÁÑEZ)	205
María STOPPEN, coord., <i>Sujeto y relato. Antología de textos teóricos (1)</i> (María Isabel FILINICH).....	211
Guyonne LeducUC, <i>Réécritures anglaises au XVIIIe siècle de l’Égalité de deux sexes (1673) de François Poulain de la Barre. Du politique au polémique</i> (Claudia RUIZ GARCÍA).....	213

La tradition espagnole et italienne de la nouvelle en France

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

Intéresse à réviser l'importance de la nouvelle espagnole écrite à lo largo del siglo XVII, en varios narradores franceses tales como Rosset, Camus, Sorel y Scarron, que exaltan las bondades del modelo español pues les permite renovar un imaginario novelesco y posteriormente adaptarlo a los gustos del público lector francés. Es importante ver cómo el modelo de novela italiano tan presente en las *Histoires tragiques* es reemplazado por el esquema narrativo a la manera de Miguel de Cervantes y que más tarde se ampliará con otras figuras como María de Zayas, Diego Agrega y Vargas, Juan Pérez de Montalbán, José Camerino y Alonso Castillo Solórzano, entre otros. Sus propuestas narrativas y temáticas enriquecen el esquema en Francia, sin perder por ello cierta especificidad propia a cada ámbito cultural.

PALABRAS CLAVE: novela corta, *Histoires tragiques*, novela francesa del siglo XVII.

This article focuses on the influence of Spanish novels written in the 17th century on French authors like Rosset, Camus, Sorel, and Scarron. These writers profit from Spanish narrative models that allow them to renew their particular narrative imagery. In time, this imagery is adapted to the taste of the French readers. It is important to notice how the Italian model for novel writing—which prevails in the *Histoires tragiques*—is replaced by a narrative system resembling that of Miguel de Cervantes. We explore here the manners in which authors like María de Zayas, Diego Agrega y Vargas, Juan Pérez de Montalbán, José Camerino, and Alonso Castillo Solórzano, among others, actually enrich the aforementioned model. Their narrative and thematic innovations add to the French model without compromising a certain specificity inherent in each cultural environment.

KEY WORDS: novella, *Histoires tragiques*, 17th-century French novel.

Si nous voulons parler de la nouvelle de la première moitié du XVIII^e siècle en France, avec tous les risques que le vaste corpus de textes représente, il est nécessaire de considérer les deux traditions, italienne et espagnole, qui, d'une certaine façon, configurent le modèle français.¹ Cette analyse, si vaste et si ardue, se manifeste dans les multiples

¹ Dans son étude préliminaire de Nouvelles du XVII^e siècle, de la Bibliothèque de la Pléiade, Jean

et remarquables études d'Hainsworth, Losada Goya, Pérez-Espejo, Rey-Hazas, Nuccio Ordine, Poli, Laspéras, Pech, Deloffre, Souiller, Cioranescu, pour ne citer que les plus importantes. Tous ces auteurs se sont, en effet, consacrés à l'analyse de la poétique de la nouvelle à partir des premières traductions de l'italien au français, non plus de Boccace, mais des textes de Matteo Bandello, Giraldi Cinthio, Masuccio Guardati Salernitano (Tommaso Guardati) et, plus tard, de la picaresque espagnole, des *Nouvelles exemplaires* de Miguel de Cervantès, des écrits de Maria de Zayas, de Diego Ágreda y Vargas, d'Alonso de Castillo Solórzano et autres. Ce travail s'attache à relever les traits les plus visibles de ces deux traditions, en particulier la tradition espagnole, dans certains écrits de l'époque dont l'objectif principal est de présenter une histoire qui passe pour vraie et qui narre et décrit une aventure privée dans un cadre privé.

Cet univers apparaît déjà dans les écrits de Boccace; cependant, il est intéressant d'examiner l'œuvre de Matteo Bandello qui prend ses distances avec son prédécesseur et organise son œuvre sans aucun principe recteur. Au contraire du *Décameron*, l'axe thématique de l'œuvre de Bandello porte sur les ravages et désordres de conduite qui surgissent lorsqu'on se laisse entraîner par les passions humaines. En France où il s'exile et devient évêque, les œuvres de cet auteur sont bien accueillies alors qu'en Espagne, Laspéras signale que:

Seule la traduction espagnole de la «paraphrase»² de Pierre Boaystua et de François Belleforest permit aux lecteurs espagnols de connaître les nouvelles de l'évêque d'Agen. Les instances de l'inquisition les ayant condamnées en 1582, les *XVIII Histoires tragiques de Bandel* ne circulèrent pour ainsi dire pas en Espagne et le recueil n'y connut de postérité que grâce à la traduction de Vicente de Millis Godinez, intitulée *Historias trágicas y ejemplares*. On le rencontre assez fréquemment dans de nombreux inventaires de libraires et de bibliothèques privées; Lope de Vega y Lugo y Dávila y font référence (Laspéras, 1987: 59).

Il convient d'insister sur la position stricte de l'inquisition espagnole devant ces textes alors qu'en France la censure s'est montrée plus relâchée. En effet, l'œuvre de cet auteur italien n'a jamais été jugée de manière négative; au contraire, on lui a reconnu la particularité de souligner les effets néfastes de la passion et de montrer que le désir est le seul coupable et responsable d'entraîner l'homme sur des chemins peccamineux. Tout au long de ses récits, Bandello insiste sur le caractère irrationnel de toute passion humaine, et c'est précisément cet aspect qui a fasciné les auteurs français qui, en grand nombre, ont repris cette thématique en tant qu'axe central de leurs narrations. François de Rosset et Bénigne Poissenot qui ont exalté le caractère édifiant des *Histoires tragiques* de Bandello les ont comparées aux *exempla*, car ils les considéraient comme

Lafond mentionne le célèbre débat entre Pietro Toldo et Gaston Paris, au sujet de l'apparition de la nouvelle en France. Toldo défend la thèse d'une veine aristocratique importée d'Italie, en particulier, du modèle boccacien, tandis que Paris soutient une origine populaire française.

² Le terme est de Menéndez y Pelayo.

des mises en garde devant les désordres malsains. Il leur semblait que cette intention apparaissait déjà dans les titres des ouvrages: *De la cruauté d'un frère exercée contre une sienne sœur pour une folle passion d'amour; D'un démon qui apparaissait en forme de demoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle, et de la fin malheureuse qui en succéda; D'un jeune étudiant qui mourut misérablement après s'être brûlé les parties honteuses; Des horribles excès commis par une religieuse à l'instigation du diable.* À ces titres éloquentes, nous pourrions rajouter une liste interminable.

Par ailleurs, il faudrait souligner que l'introduction générale ainsi que la conclusion du récit revendiquent une intention morale. François Rosset ainsi que Jean Pierre Camus³ sont des gens d'Église; ce dernier a été disciple de François de Sales et évêque d'Arras. En tant que tels, ils organisent leurs récits suivant les règles de la prédication. L'histoire tragique présente les effets de la passion sous un angle négatif dans le but de provoquer un rejet radical chez le lecteur et de le convaincre de s'écarter du vice et d'embrasser le chemin de la vertu. Dans son récit intitulé *Le puant concubinaire*, Camus commence par dire que «blanchir un More et ôter les mouchetures à un léopard sont deux choses plus aisées à faire que de porter à bien ceux qui sont accoutumés au mal» (*Nouvelles françaises du XVIIe siècle*, 2005: 79). De son côté, Parival nous avertit à la fin d'un de ses récits que celui «qui aime les dangers, y trouvera sa fin assurée. La modération file la durée, et la violence la ruine» (*Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, 2005: 120). Tous terminent par un discours de repentir qui insiste sur la fragilité de l'être humain, l'omnipotence de la concupiscence et l'aveuglement que provoque l'orgueil. Selon Didier Souiller, l'histoire tragique repose sur deux principes: «faire voir et convaincre. Amplification et rhétorique de l'imagination (hypotypose) appuient la *demonstratio*, opérée grâce à un procédé cher aux jésuites: la 'rhétorique des peintures'» (Souiller, 2004: 40). C'est ainsi que certains auteurs, tels que Rosset, se délectent à montrer l'acte criminel dans toute sa cruauté et toute sa crudité tandis qu'un groupe plus modéré, dont fait partie Jean Pierre Camus, dose la violence et privilégie surtout «une logique démonstrative et religieuse» (Souiller, 2004: 41); en effet, il rejette dans le modèle de Bandello «l'excès de chair et de sang» (*Nouvelles françaises du XVIIe siècle*, p. 264).

³ Camus qui refuse tout rapport de son œuvre avec celle de Bandello signale dans la préface des *événements singuliers* qu': «Il y en a [des écrits] une espèce que l'on peut appeler une fourmière et une pépinière de ces folâtres inventions. C'est celle qui porte pour titre le nom de *Nouvelles*. Parmi les Italiens, celles de Boccace pour la pureté de la langue sont fort estimées; mais au reste elles sont remplies de tant d'impuretés, d'impiétés, de fadaïses et d'absurdités, que je me suis quelquefois émerveillé comme un esprit tel que celui-là, capable de tant de bonnes choses, se soit amusé à faire des contes (laissant à part leur vilénie) plus dignes d'une vieille qui veut endormir un enfant que d'une personne qui fait profession des lettres. Ils font encore état de **celles de Bandello que je n'ai jamais vues**, et les estiment à cause du style. Mais à ce que j'ai appris de ceux que les ont lues, il y a de telles ordures et abominations, que non seulement elles ont été supprimées par l'autorité du magistrat comme pernicieuses aux bonnes mœurs, mais encore par la détestation publique». *Apud, Nouvelles françaises du XVIIe siècle*, édition. Frédéric Charbonneau et Réal Quellet, pp. 263-264. C'est moi qui souligne.

S'il est vrai que tous ces auteurs mettent l'accent sur l'intention morale de la narration, on ne peut toutefois pas ignorer que derrière ces terribles histoires on trouve un projet littéraire qui se dégage des diverses dédicaces aux personnages illustres de l'époque et des avertissements aux lecteurs. Dans ce sens, Thierry Pech, dans son ouvrage intitulé *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: les histoires tragiques (1559-1644)*, considère que: «[Il faut] lire ces nouvelles à la lumière d'une poétique de la fiction, et non seulement d'une rhétorique moralisatrice: il s'agit moins d'inciter les lecteurs à observer une norme unifiée, cohérente et, pour ainsi dire idéale, que de leur procurer un plaisir raisonné, une émotion qui questionne les fondations du vivre-ensemble. Car, pour trouble qu'elle paraisse, la volupté de la lecture n'est pas vide» (Pech, 2000: 21).

Tout cela pourrait sans doute expliquer la posture radicale de la censure espagnole devant cette tradition. Situation qui s'est montrée très favorable puisque d'une part, elle a favorisé une production nationale qui s'est convertie en un modèle à suivre dans d'autres pays, comme cela a été le cas en France, et que, d'autre part, elle a permis que de nombreux romans espagnols se soient inspirés de sources italiennes. Plusieurs auteurs espagnols mentionnés antérieurement, et Cervantès⁴ en particulier, ont revendiqué une nouvelle conception du récit vite adoptée par certains écrivains français. S'il est vrai que Bandello et ses disciples italiens ont laissé une forte empreinte chez les auteurs de récits qui ont surgi entre 1575 et 1630, on constate cependant qu'après cette date d'autres écrivains ont porté leurs regards sur la nation espagnole et se sont ouvertement éloignés de la tradition italienne. C'est le cas de Sorel, de Scarron et de Rosset qui traduisent une partie de l'œuvre de Cervantès et reconnaissent dans la préface de leur traduction la suprématie des Espagnols pour conter des histoires. De son côté, Camus affirme que:

Entre les Espagnols, grands faiseurs de romans et grands conteurs de nouvelles, celles de Cervantès sont fort prisées. Et certes, les ayant lues, j'ai trouvé cet esprit fort grand en ces petites choses, un homme du monde et railleur, et qui étale proprement et fait bien valoir sa marchandise. Diego Agreda les a suivies, ajoutant aux siennes le surnom de morales à cause des moralités qu'il tire à la fin des occurrences qu'il récite (*Les événements singuliers, apud, Nouvelles françaises du XVIIe siècle*: 266).

Par ailleurs, la critique considère que Sorel est le premier intermédiaire entre l'Espagne et la France.⁵ Pour Deloffre, les observations consignées dans un chapitre de la *Bibliothèque française* de 1664, intitulé *Des romans vraisemblables et des nouvelles*, sont significatives; en effet, Sorel y affirme que:

⁴ Dans le prologue au lecteur des *Nouvelles* exemplaires on peut lire: "Soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjerias, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas. Mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa", p. 19.

⁵ Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, p. 19.

Nous avons vu encore les *Histoires tragiques* de Bandel, qu'on avait traduites d'italien, qui étaient autant de nouvelles, mais les Espagnols nous en donnèrent de plus naturelles et de plus circonstanciées, qui furent les *Nouvelles* de Miguel de Cervantès, remplies de naïvetés et d'agrèments. On a vu depuis celles de Montalvan qui ont toutes eu un grand cours, à cause que les dames les pouvaient lire sans appréhension, au lieu que quelques-unes auparavant étaient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de très mauvais exemple (Deloffre, 1967: 19).

Plus tard, on leur reconnaîtra le mérite de se rapprocher d'une réalité toute simple et de privilégier la notion de vraisemblance, sans dédaigner pour autant le romanesque. À ce sujet, il convient de mentionner Scarron, un des auteurs qui a traduit et adapté un grand nombre de ces textes espagnols auxquels on fait référence dans la *Bibliographie critique de la Littérature espagnole en France au XVIIe siècle* de Losada Goya. Tout au long d'une de ses œuvres les plus connues, *Le roman comique*, Scarron montre sa préférence envers le récit espagnol. C'est ainsi que dans un de ses passages, il signale que:

Les Français seuls en [des romans] savaient faire de bons et [...] les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens [...] Si l'on faisait des nouvelles en français, aussi bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantès, elles auraient cours autant que les romans héroïques (Scarron, 1981: 185).

Selon Pérez-Espejo,⁶ c'est après 1660 que la présence italienne commence à s'estomper en France. Cependant, les particularités les plus positives du roman espagnol perdurent jusqu'à la première moitié du XVIIIe siècle. L'abbé Prévost, par exemple, qui a toujours reconnu l'influence sur son œuvre des romanciers anglais, de Richardson en particulier, n'a pas pour autant ignoré l'empreinte que les Espagnols ont laissée en France. Selon l'auteur de *Manon Lescault*, les Italiens appelaient «nouvelle» tout type de récit amusant, c'est-à-dire tout ce qui pouvait entrer dans la catégorie de conte et «nouvelle». Cependant, il reconnaît que c'est à partir de la tradition espagnole, et non de la tradition italienne, que les Français réservent ce terme à ce genre d'œuvres. Selon cet écrivain: «Miguel de Cervantès mérite la gloire d'être l'inventeur d'une sorte de nouvelle plus estimable que tout ce que l'on avait eu en ce genre avant qu'il eût publié ses douze nouvelles. Elles ne ressemblent en rien à celles de Boccace et la plupart des auteurs italiens, qui sont précisément ce que nous appelons des contes» (*apud*, Deloffre: 18).

⁶ Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantès à Challe, pp. 15-16.

La LIXe nouvelle de Bandello, intitulée *Un homme devenu jaloux de son épouse, croyant assassiner celle-ci et son amant, tua sa petite fille*,⁷ et *Le jaloux d'Estrémadura (El celoso extremeño)* de Miguel de Cervantès en offrent le meilleur exemple. Les deux récits présentent une histoire de jalousie démesurée; les protagonistes, généralement des hommes riches qui choisissent comme épouses des adolescentes de famille modeste, finissent, malgré tous leurs efforts, par être trompés d'une manière ou d'une autre. Le texte de Bandello se caractérise par son austérité et sa brièveté; en effet, il ne contient que cinq pages, ainsi qu'un long paragraphe préliminaire dans lequel l'auteur, voulant convaincre un ami de l'aveuglement que produit la jalousie, décide de renforcer son conseil d'une histoire éloquente. Le récit raconte à grands traits l'union de Marguerite avec un fabricant d'épées qui, effrayé de l'inégalable beauté de sa femme, «commença à devenir si jaloux qu'il ne pouvait rester une heure à travailler dans son atelier sans courir chez lui pour voir ce que faisait sa femme, et avec ce mal lancinant qui lui rongait continuellement le cœur, il était quasiment désespéré et ne savait que faire» (*Novelle/Nouvelles II*: 690).⁸ Marguerite qui, avant de se marier, avait entretenu des relations avec un jeune homme de grande famille n'avait jamais renoncé à cette union, et elle tomba enceinte sans savoir si c'était de son mari ou de son amant. Le brusque dénouement montre un mari blessé dans son honneur lorsqu'il découvre sa femme et son amant dans son lit. Fou de rage, il court chercher son épée et revient dans la chambre sans savoir que les amants qui l'ont entendu revenir se sont échappés: «assénant avec fureur coups droits, revers, fendants et estocades, il déchargeait sa furibonde colère. Dans le lit, sur un côté, était couchée la petite fille de Marguerite, qui pouvait avoir environ dix-huit mois; et le mari frappant à l'aveuglette, il arriva soudain que, ayant oublié l'enfant, il lui trancha tout net les deux jambes d'un coup d'épée. La pauvre enfant, en poussant de pitoyables gémissements, expira» (694).⁹

De son côté, Cervantès dont les qualités plaisent tant aux Français s'attarde sur tous les détails qui rendront plus vraisemblable son récit. Le lecteur est instruit de quelques détails de l'histoire personnelle de Felipe Carrizales, le jaloux: les multiples circonstances qui l'ont converti en un homme riche, mais surtout prudent; la nécessité de choisir la femme idéale qui préservera son honneur, si on tient compte qu'elle a treize ou quatorze ans alors qu'il est déjà un vieillard. Son attitude prévoyante se déploie sur plus de deux pages. Citons par exemple:

⁷ Uno divenuto geloso de la moglie credendo quella con l'adultero ammazzare, una sua figliuolina uccide.

⁸ «cominciò di lei, in tal maniera ad ingelosire, che non poteva star un'ora a bottega a lavorare che a casa non corresse a veder ciò che la moglie faceva, e con questo mordace verme che di continuo gli rodeva il core si trovava come disperato né sapeva che farsi».

⁹ «Quivi furiosamente di man dittri, riversi, fendenti e stoccate giocando, sfogava l'accesa còlera. Era nel letto in un lato la figliuolina de la Margarita corcata che poteva aver circa diiciotto mesi; e menando il marito coltellate da orbo, avvenne che in un tratto d'una coltellata egli, non gli sovvenendo de la bambina, le tagliò via di netto tutte le gambe. La povera creatura gemendo miserabilmente se ne morì».

La primera muestra que dio de su condición de celoso fue no querer que sastrero alguno tomase la medida a su esposa de los muchos vestidos que pensaba hacerle; y así anduvo mirando cuál otra mujer tendría, poco más o menos, el talle y cuerpo de Leonora y halló una pobre a cuya medida hizo hacer su ropa, y probándosela su esposa halló que le venía bien y por aquella medida hizo los demás vestidos (Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, «Le jaloux d'Estrémadure»: 250)

En outre, aucune fenêtre de la maison dans laquelle ils vivent ne donne sur la rue; l'unique serviteur masculin est un vieil eunuque noir; Carrizales ordonne de rehausser les murs de la terrasse; il détient le contrôle de toutes les portes de la maison grâce à un passe-partout et veille à ce que toutes les provisions nécessaires lui soient personnellement remises. Assister à la messe est la seule sortie autorisée à Léonore, mais elle doit s'y rendre si tôt le matin que l'obscurité ne permet à personne de la distinguer. Une fois mises en place toutes les mesures de contrôle qui garantiraient l'honneur du jaloux, Cervantès prépare son lecteur en lui disant que tout se serait passé de cette façon «si l'astucieux perturbateur du genre humain n'y avait pas mis obstacle, comme vous l'apprendrez maintenant» (252). C'est alors qu'apparaît le beau Loysa qui vient perturber la tranquillité de Carrizales jusqu'à le mener à sa tombe. Les domestiques, et Léonore elle-même, rompant le pacte d'obéissance, se laissent abuser par le jeune célibataire. Mu par une curiosité malsaine, Loysa qui se rend compte de la condition du mari et de la beauté de son épouse qu'il maintient recluse est prêt à tout afin de pénétrer dans la forteresse gardée.

L'histoire de Cervantès s'enchaîne parfaitement, car tous les personnages, sans que l'auteur les juge sévèrement, succombent à certaines faiblesses. C'est le cas du serviteur qui voudrait uniquement apprendre à jouer de la guitare, comme le galant le lui a promis; il ne verra donc aucun danger à le laisser entrer dans la maison ou prison de Léonore.

Un autre aspect important qu'il ne faut pas oublier de mentionner est l'humour et les traits ingénieux qu'on retrouve dans les narrations espagnoles tandis que les histoires tragiques, comme le terme l'indique, sont imprégnées d'un ton de gravité propre au discours édifiant. Cela ne signifie pas que la tradition italienne est exclue du registre comique. Pérez-Espejo perçoit dans le *Décameron* des traits d'esprit marqués d'érotisme paillard, où le thème des maris cocus illustre le motif traditionnel du «trompeur trompé» de cette tradition. Cependant, selon l'opinion de ce critique, «on ne trouve [...] pas dans cette première moitié du XVII^e siècle espagnol, de moines concupiscent, ni de moniales consentantes: toute remise en cause comique de l'institution religieuse est soigneusement éliminée pour des raisons vraisemblablement liées à la censure» (Pérez-Espejo: 2005, 31). Par ailleurs, Anne de Vaucher Gravili, auteure de l'ouvrage *Loi et transgression. Les histoires tragiques au XVII^e siècle*, remarque que les écrivains italiens, tels que Boccace, Bandello, Salernitano et autres, mélangent les registres comique et tragique. En outre, elle signale que lorsque plusieurs romans de Matteo Bandello sont traduits en français en 1559, les traducteurs Pierre Boaistuau

et Belleforest, qui privilégient les récits à thème pathétique dont les dénouements sont affligeants et tragiques, finissent par fixer une forme littéraire en France (*Histoires tragiques*: 7).

C'est ainsi que le texte de Bandello mentionné sert d'inspiration à François de Rosset pour l'Histoire tragique qui a pour titre *Le funeste et lamentable mariage du valeureux Lyndorac et de la belle Calliste, et des tristes accidents qui en ont procédé*. Il s'agit d'un récit de jalousie et de médisances qui s'achève sur la terrible mort du jaloux. La forme de ce récit est très proche de celle de Bandello, bien que l'intrigue soit beaucoup plus complexe. Lyndorac, un homme valeureux qui s'était acquis l'admiration de tous décide d'épouser une jeune fille d'une incomparable beauté. Après six mois de parfaite union, Lyndorac, chargé par son seigneur d'effectuer certaines tâches, est envoyé en Allemagne, loin de sa femme Calliste. Pendant l'absence de son mari, la jeune femme reçoit la visite d'un gentilhomme qui l'avait aimée autrefois; la sœur de Lyndorac, qui n'avait jamais éprouvé de sympathie pour sa belle-sœur, en profite pour déformer ce banal événement et, au retour de son frère, elle accuse Calliste d'avoir profané l'honneur de la famille. Dévoré par la jalousie, Lyndorac décide de faire face à son rival Rochebelle. Pris de peur, ce dernier essaie en vain de l'en dissuader, car il craint de devoir affronter constamment le mari jaloux. Lors d'une de leurs rencontres, une balle traverse la tête de Lyndorac qui tombe à moitié mort; Rochebelle descend de son cheval et l'achève d'un coup de pistolet: «il lui passe puis après son épée au travers du corps et lave ses mains de son sang. Il a si grand-peur de son retour qu'il lui ouvre la poitrine et lui tire le cœur» (158). Généralement, la cruauté de ces dénouements permet d'isoler l'histoire tragique du vaste champ des récits, dans lequel prennent place les auteurs qui admettent leur filiation avec le roman espagnol. Le poids du roman espagnol en France ne consistera pas seulement à transmettre et à actualiser un matériel narratif traditionnel. Ce qui attire surtout l'attention, c'est qu'il a servi à établir les linéaments de la théorie du roman en France. Pérez-Espejo souligne que «les traductions françaises de la *novela* sont en revanche un des premiers lieux où s'élabore une poétique du genre narratif différente du roman épico-chevaleresque» (575). La plupart des traducteurs de romans espagnols en français, à quelques exceptions près, ne sont pas seulement des traducteurs, mais aussi des auteurs. C'est le cas de Scarron qui se distingue de tous.

Dans son *Roman comique*, Scarron intercale une série de récits espagnols: trois de Castillo Solorzano: *L'amante invisible*, *A trompeur, trompeur et demi*, *Les deux Frères rivaux*, et un de Maria de Zayas, *Le juge de sa propre cause*. En outre, dans sa collection de narrations, *Nouvelles tragi-comiques*, il intègre le texte *Plus d'effet que de parole* qu'il adapte d'une comédie de Tirso de Molina, *Palabras y plumas*; et deux de Maria de Zayas, *Le châtimeur de l'avarice* (*El castigo de la miseria*) et *La précaution inutile* (*El prevenido engañado*). Cette dernière nouvelle contient des éléments inspirés de Boccace et quelques échos du *Jaloux d'Estrémadure*. Tel que dans le texte de Cervantès, le personnage décide d'épouser une femme qui ne portera pas atteinte à son honneur. «Don Pèdre fit meubler sa maison, chercha des valets, les plus sots qu'il put trouver, tâcha de trouver des servantes aussi sottes que Laure, et eut bien de la peine»

(Scarron, 2002: 57). Le héros de ce récit, comme celui de María de Zayas, a une idée fixe. Pour ne pas devenir la risée de tous, il doit épouser une femme ignorante et sotte qui ne cherchera jamais à tromper son mari. Dans l'œuvre de Scarron comme dans celle de Zayas, le personnage effectuera un périple qui le mènera pendant seize ans de Granada vers diverses villes d'Espagne et d'Italie avant de revenir dans sa ville natale. Tout au long de son voyage, il confirmera que la femme est un être faible et dangereux, prête, dans n'importe quelle situation, à souiller l'honneur du mari. Au début, il s'engage envers une femme secrètement enceinte d'un autre homme; puis, il fait la connaissance d'une belle veuve qui est maladivement amoureuse d'un valet d'écurie à la peau noire; après, il tombe amoureux d'une Madrilène qui le rejette quelques semaines plus tard; et, finalement, il rencontre une duchesse qui, après en avoir tiré plaisir, l'enferme dans une caisse et est sur le point de le dénoncer à son mari. À son retour dans sa ville natale, il retire du couvent la fille de la première femme qu'il avait connue des années auparavant et qui avait accouché, sans savoir que Don Père l'avait observée de loin. Il recueille donc l'enfant qu'elle avait abandonné à sa naissance. «Elle avait été mise dans un couvent dès l'âge de quatre ans, et en pouvait avoir alors seize ou dix-sept. Il la trouva belle comme tous les anges ensemble, et sotte comme toutes les religieuses qui sont venues au monde sans esprit et en ont été tirées dès l'enfance pour être enfermées dans un couvent» (57).

Aucune critique à l'institution conventuelle n'apparaît dans le texte de María de Zayas. Le paragraphe suivant le confirme: «Y sabiendo que doña Gracia, la niña que dejó en guardia a su tía, estaba en un convento antes que tuviera cuatro años, y que tenía entonces diez y seis, la fue a ver otro día acompañado de su tía, donde en doña Gracia halló la imagen de un ángel, tanta era su hermosura y el peso de su inocencia, que parecía figura hermosa, mas sin alma» (Zayas, 1991: 91).

Dans son introduction à *La précaution inutile*, Scarron signale que le texte est une version en français; il n'utilise jamais le terme traduction de l'espagnol. Il reconnaît l'avoir améliorée, car «elle est déplorablement écrite en espagnol» (8) et rajoute que le style de Zayas est extravagant et démuné de sens. Cette opinion se généralisera chez un certain nombre d'écrivains français. En effet, pour la plupart des traducteurs et auteurs de cette époque, la traduction en français doit s'ajuster aux besoins de la langue française. C'est le cas d'Audiguier qui admet «[...] que les espagnols ont quelque chose par dessus nous en l'ordre et en l'invention d'une Histoire mais en contreschange ils sont bien éloignés aussi de la pureté de nos écrits» (*apud*, Pérez-Espejo, Audiguier, *Les Nouvelles de Miguel de Cervantès Saavedra*, Préface, s. p.)

Quand Scarron réécrit en français les romans espagnols, il leur imprime son style tout particulier. C'est la raison pour laquelle ils seront rapidement considérés par ses contemporains comme des œuvres originales. C'est ce qui se passera en Espagne avec les traducteurs des *novelieri* «contaminés par la forte tradition hispanique de l'*exemplum*». ¹⁰

¹⁰ Laspéras, *op. cit.*, p. 102. Si Cervantès revendique sa position en tant que premier à avoir «ro-

Ainsi, la pratique de la traduction s'est régie par le principe de correction et d'adaptation à un public qui cherchait d'autres choses dans les romans. Quelques traducteurs, tels que Baudoin, ont eu recours à la pratique d'élimination des longues dissertations morales que contenaient les textes espagnols, ou bien, comme Rampalle, sont arrivés à réduire à la moitié un volume entier. D'autres encore, comme Lancelot, ont préféré amplifier le texte afin de le rendre plus clair. Comme l'avait fait Scarron, Préhac a intercalé dans la continuation du *Roman comique* deux textes de Montalbán pris de son œuvre *Sucesos y prodigios de amor* (Cioranescu, 1983: 445). De cette façon, les frontières entre traduction, version, adaptation et imitation, qui ont perdu de leur netteté, permettent de configurer un vaste corpus de textes qui conservent des traces évidentes de la tradition espagnole. Tous sont les produits d'une hispanophilie littéraire¹¹ qui se prolonge jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle avec des auteurs comme Lesage qui sera le continuateur du récit de style picaresque et dont l'œuvre mérite d'être étudiée à part.

Œuvres citées

- BANDELLO, Matteo. 2009. *Novelle/Nouvelles*, t. II. Paris: Les Belles Lettres.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1962. *Novelas ejemplares*. México: Ediciones Ateneo-México.
- CIORANESCU, Alexandre. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- DELOFFRE, Frédéric. 1967. *La nouvelle en France à l'âge classique*. Paris: Marcel Didier.
- LASPÉRAS, Jean-Michel. 1987. *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Paris: Editions de Castillet.
- LOSADA Goya, José Manuel. 1999. *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*. Genève: Droz.
- Nouvelles du XVII^e siècle*. 1997. Ed. Jean LAFOND. Paris: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- Nouvelles françaises du XVII^e siècle*. 2005. Ed. Frédéric CHARBONNEAU y Réal QUELLET. Québec: Éditions les 400 coups.
- PECH, Thierry. 2000. *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histoires tragiques (1559-1644)*. Paris: Honoré Champion.

mancé en langue espagnole», on ne peut ignorer la grande dette que les Espagnols ont envers le roman italien. Chez Santillana, Lope, Lugo y Dávila et Juan Timoneda, entre autres, on observe la présence de l'œuvre de Boccace et de Bandello, de Giraldi Cinthio et autres auteurs. Selon Laspéras, ces ouvrages ne manquaient pas «d'humanité» alléguée; certaines de leurs aventures étaient aussi «naturelles, tendres et surprenantes», traits du modèle espagnol qui ont exalté les Français (p. 190).

¹¹ Le terme appartient à Alexandre Cioranescu, op. cit., p. 514.

- PÉREZ-ESPEJO, Guiomar Hautcoeur. 2005. *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantès à Challe*. Paris: Honoré Champion.
- POISSENOT, Bénigne. 1996. *Nouvelles Histoires Tragiques*. Genève: Droz.
- POLI, Sergio. 1991. *Histoire(s) Tragique(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*. Paris / Fasano: Schena-Nizet.
- ROSSET, François de. 1994. *Histoires tragiques*. Paris: Librairie Générale Française.
- SCARRON, Paul. 2002. *La précaution inutile*. Paris: Mille et une nuits, Fayard.
- _____. 1981. *Le roman comique*. Paris: GF-Flammarion.
- SOUILLER, Didier. 2004. *La nouvelle en France de Boccace à Sade*. Paris: Presses Universitaires de France.
- VAUCHER GRAVILLI, Anne de. 1982. *Loi et transgression. Les histoires tragiques au XVIIe siècle*. Lecce.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, Maria de. 1991. *Novelas ejemplares y amorosas*. Madrid: Alianza Editorial.