

La réception interne dans trois *Séductions espagnoles* de Louise Doutreligne : *Don Juan d'origine, Faust espagnol y Carmen la nouvelle*¹

Evelio Miñano Martínez

Université de Valencia

Louise Doutreligne (Roubaix, 1948) est l'auteure d'un ensemble d'œuvres dramatiques auxquelles elle a mis le titre collectif de *Séductions espagnoles*, toutes trois étroitement liées à la culture hispanique². *Teresada'* (2007a [1987]), sa première *séduction espagnole*, s'inspire de la vie et œuvre de Sainte Térése de Jésus. Dans *Don Juan d'origine* (2007b [1991]), la suivante, les étudiantes de Saint-Cyr représentent au sein du collège, en cachette des autorités académiques, une adaptation du *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. *Carmen la nouvelle*, troisième *séduction*, s'inspire de la fameuse *Carmen* (2007c [1993]) de Mérimée, dont la dramatisation s'inscrit dans un cadre parisien contemporain avec l'histoire, où se côtoient Clara Gazul et Joseph l'Estrange, qui comme nous le savons sont des apocryphes de Mérimée. *Faust espagnol* (2008a [1993]), pièce intitulée au départ *L'Esclave du démon*, s'inspire à Nouveau du théâtre espagnol du Siècle d'Or : une rencontre avec le professeur Amboise Toussaint Faustus et Goethe en personne dans un jardin parisien d'aujourd'hui amène à représenter une adaptation de la pièce homonyme de Mira de Amescua. La *séduction* suivante de Louise Doutreligne connecte de façon différente avec la littérature espagnole: *Signé Pombo* (2003) –dont le titre annoncé pour une réédition est *Dans la peau de Franco*– est une dramatisation inspirée du roman de Manuel Vázquez Montalbán *Yo Franco*, qui consiste principalement en une autobiographie imaginaire du dictateur. La série est complétée par *La casa de Bernarda Alba* (2008b), une adaptation créative de la pièce de Federico García Lorca et *La converse et le jésuite* (2009), inspirée des *Lettres de la religieuse portugaise*, nouvelle épistolaire étendard de la littérature sentimentale française, dont l'action dramatique se déroule dans une “Chambre monacale d'un couvent en Espagne portugaise au XVII^{ème} siècle” (2009: 10), justifiant ainsi son insertion dans les *Séductions espagnoles*. En conclusion, la culture hispanique est arrivée dans les pièces de Louise Doutreligne à travers différents chemins : créations inspirées dans le théâtre du Siècle d'Or espagnol encadrées dans des contextes français –*Don Juan d'origine, Faust espagnol*– ou dans le théâtre du XX^{ème} siècle mais sans cadre –*La casa de Bernarda Alba*–; adaptation dramatique de textes narratifs espagnols –*Dans la peau de Franco*– ou français de thème

¹ Traduction de l'article d'Evelio Miñano Martínez: «La recepción interna en tres *Séductions espagnoles* de Louise Doutreligne : *Don Juan d'origine, Faust espagnol y Carmen la nouvelles*», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, Universitat de València, 2010, 15, pp. 139-155. © **Tous droits réservés**

² Ce travail est encadré dans le projet de recherche HUM2006-08785: “Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad” (Ministerio de Educación y Ciencia, Espagne).

hispanique –*Carmen la nouvelle* et *La converse et le jésuite*–, ce à quoi nous devons ajouter la récréation dramatique de la vie et œuvre de Sainte Thérèse de Jésus dans *Teresada*'.

Toutes ces pièces ont été écrites en français, c'est-à-dire en pensant à un public récepteur qui n'est pas toujours pleinement informé de la littérature et culture hispaniques de référence. De plus, certaines d'entre elles, à travers la construction dramatique connue du théâtre dans le théâtre, encadrent aussi bien une représentation qu'une réception théâtrale dans leur propre univers dramatique. On peut le voir clairement dans *Don Juan d'origine*³ et *Faust espagnol*⁴ et, avec certaines nuances, dans *Carmen la nouvelle*⁵, où le récit lu par le personnage de Clara Gazul est dramatisé ou raconté par d'autres. Par conséquent, il y a aussi une réception interne dans *Carmen la nouvelle*, celle entre autre de Clara Gazul lectrice, bien qu'à la différence des pièces antérieurement citées, ce n'est plus la réception d'une pièce de théâtre en soi, mais plutôt de la dramatisation d'un récit romanesque. Et finalement, dans les trois cas, il existe une distance culturelle, parfois temporelle, entre l'univers dramatique qui agit comme un cadre et l'encadrement : le cadre de la représentation du *Séducteur de Séville* est le collège de Saint-Cyr dans *Don Juan d'origine*, celui de *L'Esclave du démon* est un jardin parisien de nos jours dans *Faust espagnol* et *Carmen* est lue dans *Carmen la nouvelle*, par Clara Gazul, une espagnole imaginaire, dans un salon parisien contemporain à partir des faits narrés par Mérimée.

Ces trois pièces, ne serait-ce que par leur thème, conduisent le public récepteur de langue française vers la culture espagnole. Notre objectif est d'étudier comment dans ces pièces et grâce à l'utilisation du contexte, vont venir s'ajouter de plus en plus d'informations concernant cette culture, tout en profitant dans une large ou moindre mesure de la réception interne qui se trouve dans ses univers dramatiques.

1. *Don Juan d'Origine*

Le prologue de Don Juan d'origine apporte des éléments de la culture espagnole du XVII^{ème} siècle qui fonctionnent comme contexte de la représentation interne que les demoiselles de Saint-Cyr vont faire du *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. La pièce commence lorsque Madame de Maintenon, ancienne maîtresse du roi, déjà âgée et qui dirige le collège de Saint-Cyr pour des demoiselles, est en train de parler avec une sœur converse. La nuit tombe et alors que la directrice expose son projet éducatif et se plaint du manque de compréhension de sa tâche, elle suppose que les jeunes filles, qui ont dû achever leurs activités, sont en train de se diriger vers leur chambre. Or, dès qu'elle s'endort, la sœur éteint les bougies et s'en va en

³ Créée en 1991, mise en scène de Jean-Luc Paliès, par la compagnie *Influence* à la Scène Nationale de Sénart.

⁴ Créée en 1996, avec le titre de *L'esclave du démon, un Faust espagnol* et mise en scène de Jean-Luc Paliès en la Scène Nationale de Niort

⁵ Créée en 1993, mise en scène de Jean-Luc Paliès, à la Scène Conventionnée du Perreux/Marne.

courant rejoindre les autres. Elle et Mademoiselle de Liancourt se mettent à réciter alors des vers des tragédies de Racine *Esther* et *Athalie*, qu'elles ont jouées au collège, mais se font soudainement huer par leurs camarades. Une d'entre elles, Mademoiselle de Glapion, se met alors à lire le titre du livre qu'elle cache, *Le Séducteur de Séville*, et face à la curiosité des autres, en profite pour apporter certains renseignements sur l'auteur.

De cette façon donc, l'annonce de la pièce espagnole qui va être représentée trouve sa place dans l'univers dramatique cadre de cette représentation. Mais il y a plus encore : Mademoiselle de Glapion, et ensuite d'autres jeunes filles, lisent dans ce même livre deux histoires de la même époque qui se rapportent au couvent de San Plácido de Madrid : les supposées visites à la prieure de la part d'une étrange créature, *le Visiteur Extraordinaire*, qui faisait que les sœurs se sentent possédées "d'étranges malaises, prises de tremblements" (2007c: 21), ainsi que la tentative de la part de Philippe IV de séduire une très belle religieuse de ce couvent. La pièce raconte, de façon résumée, les principaux faits de cette histoire : le Roi, après avoir entendu les éloges faites sur Sœur Margarita, réussit à la voir en cachant son identité et tombe amoureux d'elle. Peu après, à travers un petit trou dans le mur mitoyen, il pénètre dans la cellule de la jeune depuis la maison voisine. Il contemple ainsi le corps sans vie de Sœur Margarita, allongée un crucifix à la main. Il s'agissait en fait d'une ruse pour que le roi ne persiste plus dans son idée; cependant, les derniers détails auxquels le récit fait référence, laissent supposer que la tentative de séduction fut un succès : "Alors, Philippe plus stimulé qu'horrifié s'avance, et sous le voile qu'il découvre, voit onduler doucement la poitrine en soupirs réguliers..." (2007b: 21-22). La conversation entre les jeunes s'achève en faisant allusion à don Juan de Tarsis, Conde de Villamediana, comme l'un des possibles modèles historiques du personnage de don Juan.

Les références aux histoires liées au Couvent de San Plácido et aux possibles modèles historiques de don Juan contribuent donc à contextualiser la pièce dans la culture espagnole, ce qui n'implique pas que ces références aient toute leur fiabilité historique. Dans l'œuvre de Gregorio Marañón *Don Juan* (1958 [1940]) nous retrouvons tous les faits auxquels il est fait allusion ; il est donc fort probable que ce soit la source directe ou indirecte d'où l'auteure s'est inspirée. La figure du *Visiteur Extraordinaire* renvoie sans doute au mystérieux démon appelé le *Peregrino Raro* avec lequel on suppose que la prieure du couvent a maintenu des conversations, à l'époque où l'institution avait été contagiée par la secte des illuminés (Marañón, 1958: 30-32). L'histoire de la séduction d'une religieuse par le Roi, renvoie, de façon abrégée et avec quelques modifications importantes, comme la découverte de la trahison par le roi, au document anonyme intitulé *Relación de todo lo sucedido en el caso de la Encarnación Benita que llaman de San Plácido*, que Marañón (1958: 52-59) résume et auquel il ne donne aucune fiabilité (1958: 59-61), bien qu'il ait été diffusé à l'étranger avec assez de succès. Finalement dans la même œuvre de Marañón est défendue l'idée que l'émotion provoquée par

des événements où Juan de Tarsis aurait joué le beau rôle, sans affirmer pour autant que Tirso aurait pu le copier dans don Juan, “a dû contribuer à la création de son personnage immortel” (1958: 112).

Il y a certes un fait absolument anachronique dans la création dramatique française ; ces histoires sont lues par les jeunes filles dans le même livre où figure la pièce de Tirso, ce qui semble plutôt improbable si l’on tient compte des années où se déroulent ces événements à Saint-Cyr. Un anachronisme qui cependant n’enlève aucune force dramatique à la pièce mais permet au contraire de projeter la réception de cette information par le public dans la réception interne –c’est-à-dire de l’univers dramatique– des jeunes filles qui sont en train d’écouter la lecture de ces histoires. De telle sorte que l’apport d’éléments contextuels au public, à priori de langue française, est inséré dans l’univers dramatique de la pièce.

Deux univers dramatiques coexistent dans *Don Juan d’origine*: celui qui fonctionne comme cadre –les jeunes filles de Saint-Cyr qui jouent– et l’encadrement –une adaptation du *Burlador de Sevilla*. La fréquence avec laquelle l’univers cadre se manifeste dans la pièce est frappante : loin d’être limité à un rideau qui s’ouvre pour nous offrir la vision de l’histoire de don Juan, il est présent du début à la fin. Il est fréquent ainsi que les jeunes filles s’habillent en personnage, pendant que les autres lisent les indications scéniques ou introduisent la représentation d’une scène du *Burlador de Sevilla* (2007b: 27, 101); il arrive même qu’elles continuent à le faire alors que la représentation de la pièce encadrée a commencé (2007b: 43). En outre, Mademoiselle de Glapion est à la fois metteuse en scène et actrice, avec un caractère autoritaire, distribuant les rôles et jouant les indications scéniques du *Burlador de Sevilla* avant de donner le pas au jeu dramatique (2007b: 25); et d’ailleurs, un conflit finit par éclater entre elle et la sœur converse, lorsqu’elle lui reproche que c’est toujours elle qui incarne les personnages réels (2007: 51). Finalement, l’épilogue de la pièce est aussi un retour à l’univers cadre : un orage éclate à Saint-Cyr lorsque le *Séducteur de Séville* se termine, qui réveille Madame de Maintenon de son sommeil, laquelle a joué, somnambule, le rôle du Commandeur. Elle est agitée, car elle vient de faire un cauchemar, mais la sœur converse réussit à la tranquilliser en lui disant que les jeunes filles vont arrêter de lire en espagnol et le faire en anglais. Madame de Maintenon s’endort alors en répétant tout en riant, un énigmatique “God save the Queen!” (2007b : 160).

Il y a également des éléments qui transforment ce cadre dramatique en quelque chose de totalement irréaliste. D’une part, la façon dont Madame de Maintenon participe à la représentation : elle joue le rôle du Commandeur somnambule, sans même le savoir (2007b: 52), proposée par la sœur converse après sa discussion avec Mademoiselle de Glapion sur l’assignation du rôle du Roi. D’autre part, le passage immédiat de la lecture à la représentation sans qu’il y ait eu aucune répétition : en fait, le livre apparaît souvent sur scène passant de main en main et on y lit même des indications scéniques (2007b: 27, 35, 41, 43 85, etc.). En

conclusion, on ne sait pas très bien quel lieu assigner à l'univers dramatique cadre : est-ce réellement une représentation dramatique, ce qui implique que la fable a éliminé les répétitions nécessaires ou bien s'agit-il d'une dramatisation irréaliste de la lecture collective que les jeunes filles font de la pièce en la passant de main en main ? Question difficile de répondre qui accentue le caractère inexplicable du théâtre, et plus encore du théâtre dans le théâtre.

L'inclusion d'une représentation dans une autre représentation dramatise une réception théâtrale interne dans laquelle, faisant suite au prologue où les jeunes filles écoutaient la lecture du livre, le public réel continue de se projeter. En effet, il est évident que, comme s'il s'agissait de théâtre pour le plaisir du théâtre, les mêmes jeunes filles sont à la fois actrices et public. Les indications scéniques apportent particulièrement des éclaircissements dans ce sens quand il s'agit des *petites filles* qui participent à la représentation : elles aident les acteurs à s'habiller (2007b: 35), sont chargées des décors (2007b: 85), assument les rôles secondaires –comme celui des gardes royaux (2007b: 98) – et les acteurs s'adressent même à elles comme si elles étaient le public :

Entre Mlle d'Angeau, habillée en valet Ripio. Le valet regarde à droite, à gauche, et d'un seul coup avise le public ou les petites.

RIPIO: Je suis Ripio, vous vous souvenez? Le valet du duc Octave... À Naples... Il vient d'arriver à Séville comme vous le savez, chez notre Grand Roi. Je l'attends, ici c'est une rue de Séville... Et je fais les cent pas. (2007b : 67)

Cette indication scénique est très significative : elle indique que dans l'esprit de l'auteure ces jeunes filles sont les réceptrices de la pièce insérée dans la fiction dramatique parallèlement au public réel, ce que la mise en scène peut mettre en évidence au moyen de leurs fréquentes apparitions, que nous avons indiquées. La réception réelle du public est donc projetée dans la réception interne du *Burlador de Sevilla* par les jeunes filles de Saint-Cyr, qu'elles-mêmes jouent. De ce fait, l'auteure a insisté pour que cette réception, même si elle semble mystérieuse, reste très visible tout au long de la pièce. Cependant, face à la réception interne de la lecture dans le prologue qui donnait des informations sur la culture espagnole du contexte de, la réception interne du *Séducteur de Séville* n'ajoute pas plus d'éléments hispaniques à ceux que fournit sa source, se limitant à mettre en évidence, avec un aura de mystère et d'irréalité, la complexité qui existe dans la mise en scène de toute la pièce. Mais, pour sûr, en faisant voyager le public à l'Espagne du Siècle d'Or.

2. *Faust espagnol*

Faust espagnol est inspiré de *l'Esclave du démon* de Mira de Amescua. De la même manière que dans la pièce antérieure l'univers dramatique est décomposé sur deux niveaux : le cadre de la représentation et la fable dramatique représentée. Cependant, à l'opposé de *Don Juan d'origine*, l'auteure a éloigné dans le temps ces deux niveaux dramatiques. L'univers dramatique cadre correspond au Paris de nos jours : Le professeur Amboise Toussaint Faustus, qui est en train d'écrire un traité sur *le démonique et le démoniaque*, attend dans un parc de la ville, à côté de sa séductrice secrétaire Angelia Lucero, l'arrivée d'un interlocuteur mystérieux avec qui il a rendez-vous. Ce dernier sera Goethe en personne, arrivant des cieux, qui a voulu contacter avec le professeur avant que son traité ne soit rempli de trop de sottises (2008a: 21). Les deux cadres dramatiques du prologue sont en plus très révélateurs d'une autre importante différence avec *Don Juan d'origine*: le cadre de la représentation est ici absolument irréaliste et fantaisiste car il mélange dans le Paris de nos jours les morts et les vivants –le professeur Faustus avec Goethe–, accompagnés du personnage silencieux de Plácido, décrit dans les indications scéniques comme ange gardien de Goethe ou une espèce de bienheureux muet (2008a: 11). Toutefois, de la même façon que dans *Don Juan d'Origine*, le cadre de la représentation interne permet à l'auteure de fournir des informations sur ses sources et, finalement, sur la culture espagnole qui lui a servi d'inspiration. Ainsi, en continuant avec l'irréalisme fantaisiste du début, Goethe informe qu'il vit dans les cieux, où l'occupation habituelle est de faire du théâtre avec Calderon, qu'il connaissait déjà, car il rappelle au passage que son fameux Faust est inspiré du *Magicien prodigieux* de l'auteur espagnol. Calderón lui a d'ailleurs appris d'autres choses concernant ses sources :

GOETHE: (...) Et voilà Calderón lui-même me faisant lire la pièce de son prédécesseur, l'incroyable évêque andalou de Guadix, ce merveilleux Mira de Amescua, me faisant lire donc sa pièce....

ANGELIA : *El esclavo del demonio!* (2008a: 26)

De cette manière, l'auteure utilise à nouveau l'univers cadre pour apporter au public une information essentielle, ici sur les précédents dans la littérature espagnole du *Faust* de Goethe. Et, aussitôt, dès que la conversation se termine, Goethe commence à s'habiller en Marcelo, le père dans la pièce, et le professeur Faustus en don Gil, qui vendra son âme au démon, ce qui entraîne ainsi la transition vers l'univers dramatique encadré.

L'univers dramatique cadre maintient sa présence de manière différente à comment il le fait dans *Don Juan d'origine*. En premier lieu, trois personnages principaux de *L'Esclave du démon* sont présentés avec une double identité qui met en évidence leur appartenance aux deux univers dramatiques. Ainsi, le Goethe du prologue se transformera en Goethe/Marcelo de

L'Esclave du démon, le docteur Amboise Toussaint Faustus en Faustus/Don Gil et Angelia en démon androgyne Angelia/Angelio. De plus, un autre personnage est exactement le même dans les deux univers : Plácido, qui au début, accompagne Goethe dans le jardin parisien avec une valise remplie de costumes pour les acteurs, et ensuite apparaît, toujours silencieux, à plusieurs reprises dans *L'Esclave du démon*. En fait, le commentaire de Goethe au début de la pièce concernant Angelia Lucero – “Cette jeune femme au regard brillant ne me dit rien qui vaille... Prenez-y garde!... Cher maître...” (2008b: 19)–, appelée ensuite “doux ange au regard terrifiant”, capable de deviner quelle pièce de Mira de Amescua va être représentée (2008b: 26), le simple fait de sa brusque disparition dans l'épilogue (2008b: 123) et les derniers mots de Faustus –“Nul n'aurait pu reconnaître en elle le démon! Angela, au doux prénom d'ange!” (2008b: 119)– suggèrent qu'il s'agit aussi d'un même personnage dans les deux univers dramatiques.

En outre, l'Univers dramatique cadre se manifeste clairement à la scène VI de la seconde journée : Faustus et Goethe, après l'épisode de pacte avec le démon, bavardent et se reposent alors que le premier se souvient d'une anecdote qui est arrivée jadis à l'acteur Becker lors d'une représentation de *Wallenstein* (2008b: 79). Et finalement, on revient aussi à l'univers cadre durant l'épilogue, au moment où Goethe apporte plus d'information concernant Mira de Amescua –les spectacles organisés pour le Roi, sa jalousie de Lope, Tirso et autres – et montre ses désaccords avec la pièce de l'auteur espagnol à cause de la misogynie que révèle le fait d'opposer le destin des deux grands pécheurs que sont Lisarda et Don Gil. Tout ceci accompagné d'accusations contre les institutions de l'Eglise (2008b: 120), pour finir par exposer la distinction entre le *démonique* –ce qui ne peut être expliqué par l'intelligence ou la raison, comme l'apparition même de Goethe dans le jardin de Paris de nos jours– et le *démoniaque* – ce qui est unilatéralement négatif (2008b: 121-122). Un éloge aux auteurs dramatiques espagnols du Siècle d'Or, *démoniques* et non *démoniaques*, est alors ajouté :

On croit les choses de la science et de l'art uniquement terrestres! Mais qu'on essaie seulement de produire avec des forces humaines quelque chose qui puisse se comparer aux créations de... ces Espagnols par exemple! Ils ont dépassé la commune mesure voilà, et ont été divinement doués! (2008b: 121-122)

Ainsi donc, *Faust espagnol*, en plus de donner des informations sur la culture espagnole dans son prologue et épilogue, est une lecture particulière de *L'Esclave du démon* de Mira de Amescua⁶, ainsi qu'un hommage au théâtre classique espagnol, auquel elle invite les spectateurs.

⁶ Certes, la distance critique avec l'œuvre espagnole ne se manifeste pas d'une façon aussi nette *Don Juan d'origine*. Toutefois, le fait que le rôle du *Comendador* –celui qui entraîne don Juan aux enfers et qui est, par conséquent, le bras qui le condamne– y soit joué par Madame de Maintenon, le personnage

Face à *Don Juan d'origine*, la présence de la réception interne de la pièce encadrée est ici plus discrète. Le docteur Faustus, Goethe et Angelia Lucero représentent *L'Esclave du démon* mais ils ne le font concrètement pour personne dans l'univers dramatique cadre si ce n'est pour eux-mêmes comme le souligne l'indication de leur double identité de personnage pendant qu'ils jouent leurs rôles. De là ressort une autre différence importante entre les deux pièces : dans *Don Juan d'origine* toutes les actrices étaient des étudiantes de Saint-Cyr, avec en supplément leur directrice somnambule ; en revanche, dans *Faust espagnol* uniquement Marcelo, don Gil et le démon Angelio sont à la fois personnages de l'univers dramatique cadre. Malgré cela, le public récepteur réel, peut projeter sa réception dans celle du docteur Faustus, dans la mesure où celui-ci, à l'intérieur de son univers dramatique, reçoit les informations sur la culture espagnole comme eux par Goethe. Et finalement, comme dans *Don Juan d'origine*, le passage de l'univers cadre à la représentation encadrée se teint d'irréel et de fantaisie : Goethe et Faustus s'habillent de Marcelo et de don Gil respectivement et commencent à jouer sans avoir répété ensemble et même, dans le cas du second, sans avoir lu *L'Esclave du démon*. Ce qui renforce la magie en soi, du théâtre dans le théâtre.

3. *Carmen la nouvelle*

Carmen la nouvelle, inspirée de la célèbre *Carmen* de Mérimée, contient en toute logique de nombreuses références à la culture hispanique. Louise Doutreligne a non seulement maintenu dans sa pièce les références fournies par ses sources, mais les a encore intensifiées en ajoutant, à titre d'exemple, la présentation du personnage imaginaire de Clara Gazul, dont les origines et avatars en Espagne sont racontés dans les tableaux dramatiques au début de la pièce (2007c: 13-16), ou les couplets populaires qui sont chantés sur scène. La claire intention de donner une couleur espagnole est donc présente dans des indications scéniques comme celle qui fait suite à l'assassinat de Carmen, dont le corps reste enlacé à celui de don José: "On devrait avoir la représentation d'un tableau espagnol à plusieurs plans" (2007c: 150) ou dans la simple incorporation durant l'action dramatique de références, explications et traductions présentes aussi bien dans le récit de Mérimée que dans ses notes en pied de page. D'ailleurs, l'auteure souligne l'importance de ces notes dans sa dramatisation lorsque le personnage de Clara Gazul est en train de lire le manuscrit de *Carmen* et, à un moment donné, les remarque :

dont se moquent les jeunes filles puisqu'elles jouent la pièce lui faisant croire qu'elles sont endormies, est révélateur d'une certaine distance critique vis-à-vis de l'œuvre de Tirso.

CLARA: Ah, il y a une petite note en bas de page... (*Elle lit la note en souriant*) maquilas : bâtons ferrés des Basques !...

JOSEPH: C'est pour les lecteurs français ! (64)

Voilà pourquoi une bonne partie des éclaircissements que le texte dramatique fournit correspond aux notes que Mérimée destinait au public français.

D'autre part, la pièce de Mérimée donnait déjà une vision plurale de la culture espagnole dans la mesure où il faisait explicitement référence aux gitans et aux Basques-Navarres –rappelons que Carmen a été élevée par les gitans mais elle est d'origine navarre, comme don José lui-même–, ce qui augmentait la distance culturelle avec le public français et rendait son histoire encore plus exotique. Louise Doutreligne a maintenu dans sa création dramatique cette pluralité culturelle ainsi que des mots dans les trois langues qui apparaissaient déjà dans l'original: romani, basque et espagnol. Cette présence de mots et quelquefois de phrases dans d'autres langues reçoit un traitement dramatique particulier dans la pièce de Louise Doutreligne car, à certains moments ils ne sont pas traduits et à d'autres, ils le sont, et même commentés, par différents personnages.

Les références à la culture gitane sont nombreuses dans *Carmen la nouvelle*. Elles l'étaient déjà dans la pièce de Mérimée, et au moyen d'explications dans le récit même, notes en pied de page et même un chapitre final une fois l'histoire terminée, comme s'il s'agissait d'un bref essai sur le peuple gitan. D'ailleurs, l'épilogue de la pièce de théâtre, où conversent Clara Gazul et Joseph, recueille les étymologies proposées dans ce chapitre de Mérimée pour les mots français *romanichel* et *frimousse* (2007c: 151-152). En toute logique, ce chapitre final et l'ensemble du récit ont été nécessairement abrégés dans l'adaptation dramatique ; par conséquent, compte tenu de la proportion nécessaire, certaines références ou explications sur cette culture ont été perdues par la pièce de théâtre. Il faut souligner cependant qu'au moins dans un cas l'auteur dramatique a ajouté une explication au récit de Mérimée en exposant, avec les mots en Navarre, ce que les gitans entendent par *les affaires d'Égypte*: “Les gitans appellent *les affaires d'Égypte* leurs activités illégales” (2007c: 114). Sans doute, l'auteur n'a pas eu la même perception que Mérimée sur l'intelligibilité de cette expression pour le public français et a préféré l'expliquer sur scène. Mais ce phénomène peut également être apprécié en sens inverse, quand c'est l'auteur dramatique qui, au contraire, n'apporte pas l'explication de Mérimée. Ainsi, alors que le romancier français explique avec une note le mot *majari* employé par Carmen –“ Va mettre un cierge devant ta majari, elle l'a bien gagné ! ” (2007c 92)–, l'auteur ne dit rien, considérant probablement que le contexte est suffisant clair pour que le public comprenne qu'avec ce mot la gitane fait référence à la Vierge.

En fait, les mots et expressions de la langue romani qui ont été maintenus dans l'adaptation théâtrale sont traités de ces deux manières : ceux qui résultent suffisamment connus

n'ont pas été traduits, et peuvent être déduits de par le contexte – comme *romi* (2007c: 92), *payllo* (125), *calli* (2007c: 147) –, et d'autres moins connus ont été traduits. Ces traductions ont donné lieu à de curieuses transitions entre les différentes coordonnées spatio-temporelles de la pièce : ainsi, il n'est pas rare que les mots prononcés par Carmen soient traduits et même commentés à l'instant par des personnages comme Joseph ou Navarro, situés à un autre moment ou un autre lieu de l'histoire :

CARMEN: (...) Ne devrais-tu pas être content d'être le seul qui se puisse dire mon minchorrô ?

JOSEPH : Mon minchorrô... mon amant non ?

NAVARRO : Plutôt mon caprice. (*Joseph note dans un petit carnet noir*) (2007c : 119)

Dans ce fragment, Carmen se trouve dans des coordonnées spatio-temporelles différentes de celles de Joseph et Navarro. Les deux hommes se trouvent en prison, or l'écrivain est venu rendre visite à Navarro –qui n'est autre que don José en personne, un temps plus tard alors qu'il attend son exécution–, tandis que Carmen se situe à un moment antérieur de l'histoire, quand qu'elle essayait de tromper un officiel anglais. Et cependant, les explications et commentaires des mots de Carmen ont lieu dans cette prison, lieu où est raconté le récit dramatisé où se trouve la gitane⁷.

Ce traitement dramatique est caractéristique des proverbes gitans qui sont prononcés en scène et que Mérimée traduit dans ses notes à la nouvelle. Tous sont traduits dans la pièce de théâtre par des personnages qui se trouvent dans les mêmes ou dans d'autres coordonnées spatio-temporelles dramatiques. Navarro parlant en prison avec Joseph énonce le proverbe gitan “Sarapia sat pesquital ne punzava” et traduit simultanément “Gale avec plaisir ne démange pas” que Joseph annote immédiatement (2007c: 105)⁸. Carmen insulte don José et lui décroche : “Or esojié de or nasichislé, sin chismar lachinguel!”, traduit par Navarro, qui ce même don José mais un temps plus tard alors qu'il attend son exécution en prison : “La prouesse d'un nain, c'est de cracher loin”⁹ Curieusement, dans ce cas, Carmen ajoute une traduction légèrement différente depuis ses propres coordonnées spatio-temporelles dramatiques : “Tu es comme le nain qui se croit grand quand il a pu cracher loin!”, et que Joseph, situé dans les mêmes coordonnées que Navarro, note sur son petit carnet (2007c: 125).

⁷ Même phénomène pour les expressions “ustilar as pastesas” (2007c: 103) y “lillipendi” (2007c: 132).

⁸ Le proverbe final que prononce Navarro avant son exécution –“En retudi panda nasti abela macha”– est traité de la même façon, traduit par le même personnage –“En close bouche, n'entre point mouche– et noté par Joseph à l'instant sur son cahier (200c: 153).

⁹ Le proverbe “Len sos sonsi abela pañi o reblendañi terela” est aussi prononcé par Carmen à don José et traduit dans d'autres coordonnées spatio-temporelles par Navarro: “Rivière qui fait du bruit a de l'eau ou des cailloux” (2007c: 136).

Nous trouvons également des références à la culture basque-navarre qui ont été maintenues dans la création dramatique française comme l'explication de l'expression "Navarro fino" ou l'allusion à saint *Ignacio de Loyola* comme paradigme du "terrible caractère basque" (2007c: 124-125). Il ne manque pas de mots et expressions en euskera qui contribuent au plurilinguisme de la pièce : "Baï yauna", prononcée par Navarro et traduite par Joseph dans les mêmes coordonnées spatio-temporelles (2007c: 72); "Laguna, ene bihotsarena...", "baratcea" (2007c: 73) o "Agur laguna", prononcées par Carmen qui s'adresse à don José et traduites par Navarro dans d'autres coordonnées. Dans ces cas, l'auteure a procédé à une dramatisation des notes explicatives de Mérimée, créant ainsi de curieuses interférences entre les différentes coordonnées spatio-temporelles dramatiques¹⁰.

Louise Doutreligne a maintenu de nombreuses allusions de Mérimée à la culture espagnole, ajoutant aussi des notes explicatives de celui-ci. On remarque les références aux produits typiques de certaines régions et certainement méconnus du public français qui n'aurait pas une grande connaissance de l'Espagne comme les pains d'Alcalá (2007c: 79), les yemas, le turrón (2007c: 88) ou la horchata de chufas, toujours accompagnés de leur traduction ou explication (2007c: 102). L'auteure ajoute également une référence littéraire lorsque Joseph, dans la dramatisation encadrée, indique qu'il va passer la nuit à la "venta del Cuervo": à ce moment-là, les souvenirs littéraires de Clara, qui est en train de lire la nouvelle dans l'univers dramatique cadre, se réveillent :

CLARA (*Passionnée, se tourne vers le public et traduit.*) L'auberge du corbeau ! L'auberge de la campagne espagnole... La Venta... comme dans Cervantès quoi ! (*Elle se retourne vers la scène.*) Pardon ! (*Elle fait signe aux acteurs de poursuivre.*) (2007C : 25)

Ainsi donc, l'allusion à la venta del Cuervo réveille les souvenirs littéraires sur Cervantès de Clara Gazul qui s'adresse directement au public, en interrompant pour un instant le développement de l'univers dramatique encadré dans lequel sa lecture est en train de se transformer.

Mots, expressions et phrases en espagnol apparaissent avec une certaine fréquence dans la pièce, souvent sans traduction¹¹. En général, ou bien le contexte est explicite ou bien il s'agit de mots ou expressions que le public français, en toute probabilité, a déjà entendus ou même qu'il comprend. Ainsi, nous trouvons *partido* -"Je suis du partido de Montilla" (2007c: 23) -, *gitana* -"ma chère gitana... vos yeux ont une expression...à la fois voluptueuse et farouche

¹⁰ Ce travail ne prétend pas analyser la correction des mots et expressions en *caló* ou basque ou les traductions qu'en donne Mérimée, reprises souvent par Louise Doutreligne.

¹¹ Louise Doutreligne, à titre d'exemple, utilise le mot "nevería" -" Il serait peut-être ridicule de se faire tirer la bonne aventure dans cette neveria non ? " (2007c : 47)-, sans faire apparaître la traduction que donne du terme Mérimée.

(200c : 46) –, *gitanilla* –“Voilà la gitanilla” (2007c : 66), *presidio* –“Elle vient de faire échapper son rom qui était au presidio” (2007c : 107) etc. Il y a même parfois de textes plus longs en espagnol : “Oh, ma Carmencita, ma petite gitanilla, amor de mis ojos, adoración de mi vida” (2007c: 138), “A la plaza de toros!” (2007c : 138), qui ne figurent pas dans la pièce de Mérimée. Dans certaines occurrences, surtout lorsque les mots ou expressions sont très liés aux circonstances historiques et culturelles espagnoles, l’auteur a opté pour inclure sa traduction ou explication dans l’action dramatique : c’est ce qui se passe avec le calque français *être en chapelle* de l’expression espagnole *estar en capilla* (2007c: 55), *les écrevisses*, désignation métaphorique des soldats anglais en raison de la couleur de leurs uniformes (2007c: 115), ou avec le débat entre Navarro et Joseph sur la traduction la plus correcte de l’expression “Mañana será otro día” (2007c: 87). Sans aucun doute la présence directe de la langue espagnole sur scène, surtout quand elle n’est pas accompagnée d’une traduction, permet de renforcer le voyage du public à un autre pays et une autre culture. Le fait même que certains de ces mots demeurent finalement étranges et probablement incompris par le public français –comme *partido* ou *nevería*– peut également contribuer à renforcer le caractère nouveau pour ce public de la culture où la pièce va les conduire.

Ceci dit, *Carmen la nouvelle* se distingue de la pièce de Mérimée dans ce domaine par les couplets populaires qu’elle contient, destinés au chant, comme le montrent les indications scéniques qui les accompagnent. Après avoir conduit Joseph dans sa chambre, suite à leur première rencontre fortuite, Carmen lui chante deux couplets, que le français traduit simultanément : “Son tus labios dos cortinas carmesí”, y “Átame con un cabello” (2007c: 47-48)¹². Plus tard, après les plaisirs de l’amour, alors qu’elle joue des castagnettes et qu’elle se déshabille, Carmen chante le couplet à José “Es tanto lo que te quiero”, que Navarro –c’est-à-dire don José lui-même, mais dans des coordonnées espace-temps postérieures pendant qu’il attend en prison son exécution– traduit (2007c: 123-124)¹³. Navarro de son côté, depuis les mêmes coordonnées, traduit peu après les couplets que chante le Dancaire dans d’autres coordonnées sur sa guitare : “Envidia tengo a la tierra “ et “Es tu querer como el toro” (2007c: 127-128)¹⁴. Et finalement, à l’approche de sa mort, Carmen chante à nouveau les couplets, traduits comme auparavant : “Tengo una pena, una pena” et “Todos los hombres cuando nacen” (2007c: 145 y 148)¹⁵. La présence de ces couplets en scène accentue sans aucun doute le caractère exotique, populaire et espagnol de l’univers dramatique de *Carmen la nouvelle*, pièce moins musicale de toute évidence que la *Carmen* de Bizet mais beaucoup plus que celle de Mérimée.

¹² La première recueillie par Fermán Caballero (1866 : 158), la deuxième par Fernando Rodríguez Marín (2005[1882]: 229).

¹³ Recueillie par Francisco Rodríguez Marín (2005[1882]: 209).

¹⁴ Recueillies toutes les deux par Francisco Rodríguez Marín (2005[1882]: 163 y 278).

¹⁵ Recueillies toutes les deux par Francisco Rodríguez Marín (2005[1882]: 243 y 350).

En conclusion, Louise Doutreligne a maintenu les références culturelles de ses sources, avec une insistance tout à fait spéciale sur la présence de la langue espagnole et les a même intensifiées en particulier grâce aux couplets populaires chantés sur scène. Et de plus, comme nous le verrons par la suite, elle a su tirer profit de la réception interne du récit dramatisé pour apporter à ces références des explications ou des traductions

L'univers dramatique de *Carmen la nouvelle* a une structure complexe, dans laquelle réside sans doute un de ses plus grands attraits. Dans un premier niveau, elle est divisée entre un univers cadre –le salon parisien où Clara Gazul est en train de lire le manuscrit de *Carmen* que Joseph vient de lui donner– et un univers encadré –celui qui correspond à la dramatisation de la fable narrative et qui se situe par conséquent en Espagne. Avant le début de cette dramatisation proprement dite, le prologue, dont l'action se développe dans l'univers cadre d'un salon parisien, a apporté une information sur le contexte général, d'une façon un peu semblable à *Don Juan d'origine y Faust espagnol*, mais avec la différence qu'ici, on ne se concentre pas tout à fait sur la culture espagnole, mais plutôt sur le personnage imaginaire de Clara Gazul qui, comme nous savons, est un apocryphe de Mérimée (2007: 12-16). Cet univers dramatique cadre se manifestera tout au long de la pièce chaque fois que Clara –lorsqu'elle ne joue pas le personnage de Carmen– apparaîtra en train de lire le livre et surtout, dans l'épilogue dramatique, au moment où Joseph lui adresse des paroles alors qu'elle a fini la lecture du manuscrit dans le même lieu où elle l'avait commencé (2007c: 155-156).

En conclusion, en tant que spectateurs, nous assistons en premier lieu à la dramatisation de la lecture d'un récit. Or, cette dramatisation et réception lectrice en contiennent d'autres dans leur intérieur, responsables des entrecroisements des niveaux de fiction théâtrale qui, comme nous le disions, intensifient la magie du théâtre. Ainsi, l'univers dramatique encadré se transforme à son tour en cadre lorsque Joseph fait la lecture au moine dominicain de Cordoue de la partie de son récit relative à sa première rencontre avec Carmen, lecture qui conduit à son tour à la dramatisation de la fable romanesque (2007 : 41-43). Curieusement donc, une lecture dans l'univers encadré, résultat de la dramatisation d'une autre lecture dans l'univers cadre, conduit à la dramatisation de la même fable narrative. De plus, à l'intérieur du récit dramatisé, le personnage de Navarro –qui est don José lui-même attendant son exécution dans la cellule– raconte à son tour son histoire à Joseph, auteur du roman, quand celui-ci lui rend visite dans ce lieu (2007c : 62). Et cette histoire, qui commence à être dramatisée sur scène, n'est autre que celle de Carmen. Le récit dramatisé n'est donc pas seulement écrit –la lecture de Clara Gazul ou du propre Joseph– mais aussi oral. Et encore plus, il va se produire une curieuse inversion dans les niveaux de la fiction quand les rôles de Navarro et de don José vont s'invertir: don José, personnage de la dramatisation du récit encadré que Navarro raconte, est alors celui qui lui raconte sa propre histoire (2007c : 77).

Ainsi, donc dans *Carmen le nouvelle* un même récit est dramatisé, aussi bien lu dans l'univers cadre que lu et raconté dans l'univers encadré, aussi bien lu par Clara Gazul lectrice et son auteur Joseph que raconté par les personnages de la même histoire, don José et Navarro qui, de plus, ne sont qu'un même personnage à des moments différents de leur vie. La réception externe se projetait avec une certaine stabilité dans la réception interne de *Don Juan d'origine* – dans les mêmes jeunes filles qui jouent et, en particulier, les petites– ou de *Faust espagnol* – dans les trois personnages avec une double identité : Faustus/don Gil, Goethe/Marcelo, Angelia/Angelio–; dans *Carmen la nouvelle* cependant cette projection est labyrinthique puisque les actes de réception interne sont multiples, ils sont situés à différents niveaux de la fiction théâtrale, avec des relations bizarres entre eux, et correspondent aussi bien à la lecture qu'à l'écoute du même récit. Et pour une plus grande complexité, des voix narratives qui appartiennent à des univers dramatiques différents se superposent à certains moments. Ainsi, la pièce commence avec la lecture conjointe de *Carmen* par Clara et son auteur jusqu'à ce que celui-ci se sépare de sa compagne et passe à l'univers encadré en interprétant son propre personnage dans le récit (2007c : 21). Plus frappantes encore sont les superpositions de voix de Clara et de Navarro, situés dans différentes coordonnées, alors que celui-ci est un personnage du récit que lit celle-là (2007c : 64) ; comme celles de don José et de son double Navarro, celui-là emprisonné pour avoir aidé Carmen à échapper et celui-ci, un temps plus tard, *en chapelle*, terminant ses derniers jours de vie, celui-là étant de plus personnage du récit de celui-ci (2007c : 78).

L'information et les éclaircissements concernant la culture espagnole, destinée finalement à la réception externe, sont intimement liés à cette structure complexe d'univers et de réceptions encadrées. En premier lieu le prologue et l'épilogue dramatiques apportent une information complémentaire : l'un sur le personnage Clara Gazul et l'autre, en s'inspirant du chapitre final de la pièce de Mérimée, sur le peuple gitan. Certes, les explications sur certains aspects de la culture espagnole et les traductions des mots et expressions en romani, en basque ou en espagnol, peuvent apparaître dans le même univers dramatique. Ainsi, Joseph lui-même explique ce que sont les *zorricos* après les avoir nommés (2007c: 28), Navarro lui-même prononce un proverbe en romani et le traduit instantanément (2007c: 105), le moine dominicain utilise l'expression calquée de l'espagnol *être en chapelle* et explique son origine à Joseph, ou bien Clara elle-même lit la note explicative du manuscrit sur le mot *maquila* qu'elle vient juste de lire (2007c: 64). C'est un autre personnage qui quelquefois situé dans les mêmes coordonnées, apporte la traduction : Carmen, qui a séduit Joseph, l'emmène dans sa chambre pour le voler et lui chante des couplets que lui à son tour traduit instantanément (2007c: 47-48). Il est fréquent cependant que l'explication ou la traduction, souvent accompagnée du geste de Joseph prenant note dans son carnet, se produisent dans d'autres coordonnées espace-temps, soulignant de cette façon, la structure complexe de cet univers dramatique. Presque

systématiquement, dans ces cas précis, l'explication ou la traduction ont lieu dans la cellule de Navarro, accompagné par Joseph, tandis que ce qui est expliqué ou traduit se situe dans la dramatisation du récit de Navarro, c'est-à-dire dans un passé objectif par rapport à l'acte de l'énoncé de ce récit. Ainsi, Carmen offre à don José la prière magique nommée *barlachi* pour lui permettre d'échapper, mais c'est Navarro dans la cellule qui donne l'information sur cet objet à Joseph (2007c: 71-72); Carmen prononce des mots et des expressions en basque à l'encontre de don José et c'est Navarro qui les traduit dans ce même lieu à son visiteur français (2007c: 73); don José raconte comment le gardien de prison lui donna un jour *un pain d'Alcalá* et ce sont Navarro et Joseph qui exposent, toujours dans la prison, les particularités de ce pain (79). On peut également observer cette interférence entre différentes coordonnées dramatiques dans les couplets que Carmen chante à don José ou pour elle-même et que Navarro traduit dans sa cellule (2007c: 123, 145, 148). Parfois, la traduction n'est pas unique et aussi bien Navarro que don José donnent chacun la leur, comme il arrive avec l'expression *minchorrô* (2007c: 119) ou le proverbe traduit "La prouesse d'un nain, c'est de cracher loin" par l'un et "Tu es comme le nain qui se croit grand quand il a pu cracher loin" par l'autre (2007c: 125). Et enfin, il y a un cas d'inversion qui est une démonstration évidente de la complexe structure de cet univers dramatique:

LE DANCAIRE (*Il chante*): Envidia tengo a la tierra
y también a sus gusanos
que se tienen que comer
ese cuerpo tan gitano.

NAVARRO: Je suis jaloux de la terre
Et jaloux aussi des vers
Qui auront sous les dents
Ce corps si gitan !

JOSEPH : Oh, connaissez-vous celui-ci, il est tout à fait pour vous :
Tel le taureau est ton amour
Où on l'appelle il court
Et le mien est comme la pierre
Qui reste où on l'a mis en terre.

NAVARRO : Oh oui !

NAVARRO et LE DANCAIRE : Es tu querer como el toro
que donde llaman va
y el mío como la piedra
donde la ponen se está. (2007c: 127-128)

Le couplet chanté par Dancaire dans le passé, alors qu'ils attendaient l'officiel anglais trompé pour le voler, est traduit par Navarro dans sa cellule, un temps après. À l'instant, la traduction d'un autre couplet par Joseph trouve sa version originale simultanément interprétée par Navarro, dans la cellule accompagné Joseph, et par le Dancaire dans le passé et la dramatisation du récit que Navarro raconte à son visiteur.

En conclusion, *Carmen la nouvelle* ajoute moins d'information que *Don Juan d'origine* ou *Faust espagnol* sur la culture la culture hispanique à la pièce où elle s'inspire, mais elle insère cette information dans une structure d'univers et réceptions dramatiques plus complexe que dans ces autres pièces. Et, de cette manière, en faisant que les univers dramatiques se confondent et se croisent, elle en intensifie la magie théâtrale.

4. Conclusion: une séduction espagnole

A notre avis, Louise Doutreligne a deviné juste avec le titre qu'elle a donné à l'ensemble de ses pièces. Son intérêt pour la culture espagnole a été bien au-delà des textes dont elle s'est inspirée en apportant des renseignements, des informations complémentaires et même, comme on peut l'apprécier clairement dans l'épilogue de *Faust espagnol*, ses réflexions sur ces pièces et leur culture. Il s'agit donc d'une séduction, très attrayante, aucunement en contradiction avec la lucidité et l'examen critique si nécessaire. Et par ailleurs, elle a utilisé la structure dramatique du théâtre dans le théâtre, bien connue du baroque espagnol, pour insérer ces apports dans l'univers dramatique de ses pièces, même si cela n'a pas toujours été fait dans la même proportion ou de la même façon. Il est évident qu'avec ce travail nous n'avons pas révélé toutes les clés de cette séduction : nous devons maintenant pénétrer le résultat de sa redramatisation des sources espagnoles –*Don Juan d'origine*, *Faust espagnol*– et sa dramatisation de la source française de thème espagnol –*Carmen la nouvelle*, en élargissant l'étude aux autres pièces de la série. De cette façon uniquement, nous pourrions arriver, le cas échéant, au fond de cette séduction.

Bibliographie

Caballero, F. (1866). *Cuentos y poesía populares andaluces*. Leipzig.

Doutreligne, L. (2003). *Signé Pombo*. Paris: Éditions de l'Amandier.

Doutreligne, L. (2007a [1987]). *Teresada'*. Paris: Éditions de l'Amandier.

Doutreligne, L. (2007b [1991]). *Don Juan d'Origine*. Paris: Éditions de l'Amandier.

Doutreligne, L. (2007c [1993]). *Carmen la nouvelle*. Paris: Éditions de l'Amandier.

- Doutreligne, L. (2008a [1993]). *Faust espagnol*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2008b). *La casa de Bernarda Alba*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2009). *La converse et le jésuite*. París :Éditions de l'Amandier.
- Marañón, G. (1958 [1940]). *Don Juan*. Madrid: Austral.
- Rodríguez, F. (2005 [1882-1883]). *Cantos populares españoles*, edición de Enrique Baltanás.
Sevilla: Renacimiento.