

Don Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El astrólogo fingido*,
Traduction française : Catherine DUMAS (Université Lille III), *Le faux astrologue*
URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/traductions/le-faux-astrologue>>

La collection « Traductions introuvables »
est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Responsable de la publication
Philippe VENDRIX

Responsables scientifiques
Juan Carlos GARROT ZAMBRANA

Mentions légales
Copyright © 2012 - CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.
ISSN 1760-4745

Date de création
Juin 2012

Introduction

Catherine DUMAS
Université Lille III

On ne peut dire avec certitude à quelle date eurent lieu les premières représentations de *El astrólogo fingido*. Il est possible que la pièce ait été composée dès 1624-25¹, ou même dès 1623². Une première version de la *comedia* figure dans un recueil collectif édité à Saragosse en 1632 sous le titre *Parte veinte y cinco de Comedias recopiladas de diferentes autores, e ilustres poetas de España*. Calderón dut ensuite revoir le texte de la pièce dont une version plus courte fut rééditée dans la seconde partie de ses œuvres en 1637³. Il s'agit d'une comédie satirique et urbaine, qui peut être caractérisée comme une comédie de l'imposture, tournant autour d'une gigantesque *burla*.

- 1 Voir Henry Warren Hilborn, *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto; University of Toronto Press, 1938, p. 6-11.
- 2 Cette hypothèse est notamment défendue par Max Oppenheimer, qui s'appuie sur le détail vestimentaire des *valonas* (v. 10). Voir Max Oppenheimer Jr, *Pedro Calderón de La Barca's The Fake Astrologer - A critical Spanish text and English translation*, New York, Peter Lang, Iberica, 1994, p. 6.
- 3 Dans la seconde partie des *comedias* de Calderón, Madrid, María Quiñones, 1637.

L'intrigue

L'intrigue de la pièce est dominée par les affabulations d'un personnage noble, qui se trouve, comme le Don García, protagoniste mythomane de *La verdad sospechosa*⁴ de Ruiz de Alarcón, grisé de ses inventions, entraîné par son art de la feinte et pris au piège de sa déviance. Néanmoins les mensonges de Don Diego, le personnage éponyme, ne revêtent pas la forme d'une habitude invétérée. Don Diego est d'abord un amant malheureux, que nous voyons au cours de l'action, sous l'impulsion des dissimulations et des intrigues menées en secret par d'autres personnages, précipité dans l'engrenage de la tromperie. Le succès imprévu de sa feinte auprès de ses destinataires directs et indirects le contraint à affronter les aléas d'une renommée factice, jusqu'au dénouement où la supercherie est démasquée.

Don Diego de Luna aime Doña María, mais celle-ci lui préfère Don Juan de Medrano, un jeune homme plus pauvre. Lorsque ce dernier, sur le point de partir combattre en Flandres, vient prendre congé de María et lui reproche sa froideur, la jeune fille lui déclare alors un amour que le souci de son honneur et la crainte des on-dit l'avaient obligée à dissimuler. Don Juan renonce à partir et reste caché dans la maison de son ami Don Carlos. María, avec la complicité de sa servante Beatriz, le reçoit en secret, de nuit, dans sa maison.

Cependant Beatriz a partie liée avec Don Diego, le prétendant riche, dont elle accepte les présents, et dont le serviteur, Morón, la courtise. Irritée par l'hypocrisie de María, la servante révèle au valet Morón le faux départ de Don Juan, les rendez-vous nocturnes donnés à ce dernier, qu'elle-même doit accueillir au portail du jardin. Morón répète l'information à son maître qui, offusqué, la redit à un ami, Don Antonio. Celui-ci interroge Don Carlos qui apprend de cette façon les raisons qui retiennent son ami Don Juan à Madrid.

La fiction des compétences astrologiques de Don Diego naît par hasard. Le prétendant éconduit, fort des secrets qu'il connaît, aborde Doña María en pleine rue et lui jette à la face ce qu'il sait d'elle. La jeune fille reproche à Beatriz de l'avoir trahie et la menace. Morón disculpe alors la servante en expliquant que

4 *La verdad sospechosa*, que Pierre Corneille imita dans *le Menteur*, fut jouée vers 1620. Corneille, qui avait lu la pièce dans l'édition apocryphe de la *parte veintidós* des *comedias* de Lope (Saragosse, 1630), l'attribua d'abord à ce dernier. « Ce recueil ou *parte veintidós*, se trouve parmi les *colecciones extravagantes*, c'est-à-dire, apocryphes ou publiées sans autorisation de l'auteur ». José Manuel Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1999, p. 451. *La verdad sospechosa* fut ensuite publiée dans la seconde partie des *comedias* de Alarcón (Barcelone, 1634).

son maître Don Diego, astrologue à l'insu de tous, n'a pu apprendre les visites nocturnes du galant que par sa science divinatoire. Don Diego confirme ces dires, en ajoutant divers détails concernant des compétences astrologiques qu'il aurait acquises lors d'un séjour en Italie. Doña María, stupéfaite, regarde le prétendu astrologue avec crainte, tandis que Leonardo, père de la jeune fille est prêt à l'admirer : le champion de la sincérité devient dès lors un artisan de la feinte.

Soucieux de donner corps à cette rumeur, Don Diego charge son valet Morón et son ami Don Antonio, ses complices, de la colporter dans Madrid ; il s'acquiète ainsi en peu de temps une renommée factice et se réjouit de la *burla*.

L'ami de Don Juan, le naïf Don Carlos, vante l'astrologue auprès de Doña Violante, que Don Juan a courtisée autrefois, et qui reste éprise de lui. Violante prie Don Diego de faire apparaître devant elle le fantôme de Don Juan, qu'elle croit en séjour à Saragosse avant de gagner les Flandres. Don Diego, sachant que Don Juan n'a pas quitté Madrid, se fait fort de lui donner satisfaction. Mise en présence de Don Juan, qu'elle prend pour un spectre, Violante l'accueille avec des marques de frayeur hystérique et s'enfuit.

Don Diego ne parvient pourtant pas à obtenir les faveurs de Doña María, même s'il reçoit l'estime et la confiance de Leonardo, père de cette dernière. Il est en outre gêné par sa renommée et par le nombre croissant de requêtes qui lui sont adressées. Il a beau se défaire de Violante en l'assurant que Don Juan l'aime, de Don Carlos en lui garantissant que Violante finira par l'aimer, les motifs de mécontentement contre lui s'accumulent, tandis que son heureux rival, Don Juan, feignant d'être de retour de Saragosse, a élu domicile chez le père de la jeune fille. Après maints épisodes cocasses, Don Diego est démasqué et admet volontiers la fourberie ; Don Juan quant à lui peut épouser Doña María.

Le protagoniste de la *comedia*, Don Diego (dont le patronyme *de Luna* est des mieux choisis) est donc un rival indésirable, un opposant malheureux à l'union entre Don Juan et Doña María. L'essentiel de sa stratégie repose sur la duplicité de Beatriz, servante de Doña María dévouée à sa propre cause. Le déguisement de Don Diego, né d'une circonstance fortuite (nécessité de venir en aide à Beatriz, son « agent double » en difficulté) a aussi une valeur tactique, puisqu'il lui ouvre les portes de la maison de Leonardo. Néanmoins, un dérapage se produit, dans la mesure où le déguisement en tant que tel mobilise et accapare de plus en plus les énergies du personnage, qui perd de vue ses premiers objectifs. Plutôt qu'à la progression linéaire d'une intrigue orientée vers un but, qui aurait été, en l'occurrence, l'union (présentée d'emblée comme improbable) de Don Diego et de

Doña María, l'on assiste, dans la seconde et la troisième journées, à l'amplification de la fiction astrologique et à la montée en puissance de l'imposteur. Relancée à partir d'une ruse qui aurait pu n'être qu'une parade épisodique mais dont le retentissement est immense, l'action prend un tour imprévu ; la trame des événements s'incurve avec le surgissement de complications multiples et de péripéties cocasses, mettant alternativement Don Diego et son rival Don Juan dans l'embarras. *El astrólogo fingido*, comme *La verdad sospechosa*, est avant tout une pièce dont le protagoniste cède au désir d'éblouir et aux griseries du faux-semblant. Cependant, Don Diego, contrairement à Don García, est assisté de deux complices, son serviteur et un ami, qui se chargent de manipuler l'opinion publique à sa convenance et de l'assister. Cette collusion fait le secret de sa puissance et de son éphémère réussite.

Cette intrigue comique, dominée par le mouvement de fuite débridée qui entraîne le faux astrologue toujours plus loin dans les développements d'une *burla* qui le ravit, mais qu'il maîtrise de moins en moins, est donc marquée par la gratuité. L'astrologie dont se prévaut Don Diego ne mène ce dernier qu'à une reconnaissance illusoire. La feinte, dans la mesure où elle ne débouche pas sur un renversement de sa situation amoureuse, ne lui est objectivement d'aucun profit. Toute dimension moralisante est cependant absente, il n'y a pas de « leçon » tirée de l'anecdote : la pièce, riche en surprises et en retournements comiques, séduit par sa vitalité, le déploiement des stratagèmes et des mensonges, la capacité de réaction et d'improvisation du prétendu astrologue et de ses complices, leur propension à éblouir, à rebondir, à brouiller les pistes. Le public rit de cette ingéniosité autant que de la naïveté des personnages dupés.

Cibles et enjeux de la satire

La force dramatique de la *comedia* tient au rythme effréné de l'action, aux rebondissements qui mettent en déroute, successivement, divers personnages, à l'effet d'emballement pour ainsi dire irrésistible qui entoure et fait enfler l'imposture, à mesure que croît la demande des consultants, à la fièvre de curiosité, à la course à l'extraordinaire qui se développent autour de Don Diego et du « savoir » hors du commun qu'on lui impute. La pièce en effet se joue sur deux niveaux avec, au premier plan, le petit cercle des personnages de l'intrigue, visibles aux spectateurs, mystificateurs ou mystifiés, et, en arrière-fond, la société madrilène évoquée par exemple par Don Antonio (II, 1789-1826) ou Don Diego (III, 2418-2435),

lorsqu'ils se réfèrent à la foule du public et des admirateurs anonymes de l'astrologue, attestant l'envergure exceptionnelle de la tromperie. Le microcosme des personnages de l'intrigue renvoie incessamment au macrocosme « Madrid », qui en constitue la toile de fond, à cette *opini3n* collective et anonyme qui d'emblée effraie tant Doña María (I, 80) : les deux niveaux interfèrent et se conditionnent réciproquement. « Madrid » est une sorte de personnage collectif. L'ambiance sociale, plus encore que l'astrologue lui-même, manipulateur devenu prisonnier de sa réputation, est objet d'une satire à la fois malicieuse et implacable.

La première cible de la satire est sans doute l'hypocrisie : la société quelque peu caricaturale où évoluent les personnages de cette comédie, très attachée à la sauvegarde des apparences et aux fluctuations de l'opinion, se révèle un terreau propice à l'éclosion des mensonges, avec lesquels l'astrologue a partie liée. Paradoxalement, Don Diego, d'abord soucieux de démasquer les feintes d'autrui, devient ensuite le plus mensonger des personnages de la pièce.

Une autre cible de la satire est le goût du sensationnel (doublé d'une grande naïveté), omniprésent chez un bon nombre des personnages, et qui se trouve à l'origine de l'engouement pour l'astrologie supposée de Don Diego, dont les compétences ne sont contestées qu'à l'extrême fin de la pièce.

L'action comique enfin met à nu les mécanismes de propagation des rumeurs : la divulgation en chaîne des informations vraies ou fausses permet d'étendre et de diffuser rapidement la réputation de l'astrologue, la société madrilène étant désignée comme un lieu où les rumeurs se propagent et gagnent en ampleur avec une déconcertante facilité.

a- Le mensonge généralisé

L'un des enjeux de la satire, qui préexiste à la fiction astrologique et l'explique, est donc le mensonge. On mesure mieux la portée de la *comedia* en y constatant la prolifération des paroles mensongères. Il apparaît en effet que Don Diego et son valet Mor3n, à qui revient l'initiative première de la tromperie, ne sont ni les premiers ni les seuls à avoir recours à la feinte dans un cercle de personnages emblématiques d'une société attachée au culte des apparences et appliquée à la sauvegarde d'un honneur de surface⁵. Si, lors de la première journée, Doña

5 Il serait sans doute vain d'invoquer ici une quelconque distinction entre *honor* et *honra*, termes synonymes à l'époque. Voir Claude Chauchadis, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, éd. CNRS, Centre régional de publications de Toulouse, 1984, p. 8. Il est certain que l'honneur dont parle Doña María est fondé sur les apparences.

María se montre obsédée par l'honneur lié à sa noblesse (v. 319), cette préoccupation touche exclusivement son renom, l'image qu'elle donne d'elle-même : aussi se méfie-t-elle de l'opinion, du qu'en dira-t-on, des « voisins » et de leurs discours malveillants. L'honneur qu'elle revendique⁶ n'a de sens que par rapport à la sanction du regard d'autrui : le règne de la ruse et de la dissimulation peut alors s'instaurer sans donner lieu aux scrupules. María joue la femme honorable et inflexible auprès de Don Diego (I et II), tandis qu'elle reçoit Don Juan en secret chaque nuit ; Don Juan, qui prend soin de mettre en scène son départ pour les Flandres (I), tandis qu'il demeure clandestinement à Madrid, est également prêt à donner le change à Violante, son ancienne amante (II). C'est en tentant de protester ouvertement contre l'hypocrisie de María que Don Diego lui-même est – par ironie du sort – amené à son tour à mentir, dans l'intérêt de Beatriz. Il assume ensuite pleinement son astrologie prétendue, qu'il divulguera à grande échelle. Lui-même se laissera contaminer par la façon de voir de María en cultivant sa propre réputation (*opini6n*, 1949-1950), en suivant de près l'état de sa renommée et son retentissement dans l'espace public.

Le mensonge est général, en ce sens que la plupart des personnages mentent, bien qu'ils assurent leurs interlocuteurs du contraire. Le texte est ponctué d'affirmations telles que *esto es verdad* (réplique de Mor6n, II, v. 1187), *Esta es la verdad* (« C'est la vérité », déclarations de Mor6n, II, v. 1313 et de Don Diego, II, v. 1374), *Nunca la verdad te niego* (« Je ne te cache jamais la vérité », protestation de María devant son père, II, v. 1359), *verás / que es verdad lo que te digo*, (« Tu verras que je dis la pure vérité », déclaration de Don Antonio à Don Carlos, II, v. 1635-1636). Étrange « vérité », malléable à volonté, qui aboutira à bafouer, à fausser les frontières entre le réel et le fictif. Lorsque Don Diego, face à Leonardo, lors de la troisième journée, tente de faire entendre la voix du vrai et de la raison (le mot *verdad* revient à quatre reprises dans les vers 2708-2726), en expliquant qu'il ne sait pas l'astrologie, le vieillard s'entête à ne pas le croire.

Simultanément, le discours prêté aux valets dénonce le jeu des trucages et de la feinte que Beatriz apprécie en spectatrice : *¿Quién vió tal facilidad / de mentir?* (« Qui a jamais vu une telle aisance / Pour mentir ? » II, v.1375) ; *Y qué bien Don Juan fingió* (« Don

6 L'expression *tener honor* employée par le personnage n'est pas satisfaisante au regard des moralistes contemporains : « C'est très peu de chose que d'avoir de l'honneur, et il est beaucoup plus important de le mériter », écrivait Pérez de Moya dans ses *comparaciones o símiles para los vicios y las virtudes*, Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, 1584, cité par Claude Chauchadis, *op. cit.*, p. 57.

Juan a très bien manœuvré », III, v. 2330). Morón quant à lui se félicite de l'extraordinaire jeu de course au mensonge que son initiative a déclenchée (II, v. 1376-1381).

Par ailleurs les personnages se communiquent aussi les uns aux autres des « secrets », dont les détenteurs initiaux soulignent l'importance – les confidences sont faites *para entre los dos* – et que leurs destinataires s'engagent fermement à garder, mais personne, à part Don Juan vis-à-vis de María, ne tient parole, de sorte que les secrets deviennent monnaie courante. Dans cet univers de mensonges, il apparaît que la promesse de mutisme reste sans valeur et dénuée d'effet, de sorte que toute parole donnée se relativise et que les postures solennelles prises par l'un ou l'autre demeurent vides de sens.

b- La crédulité

Une autre facette de la vie sociale, épinglée par la satire, et complémentaire du mensonge, est la facilité avec laquelle l'information, vraie ou fausse, pourvu qu'elle ait de quoi étonner, est accueillie dans la pièce. L'action s'enracine dans un climat de crédulité et d'adhésion presque unanime aux récits incroyables, un climat qui incite une partie des personnages à accueillir et cautionner la fiction des compétences astrologiques de Don Diego sans la moindre marque de remise en cause. Comme dans *La dama duende*, Calderón dans *El astrólogo fingido* dénonce la naïveté face à l'irrationnel, mais, plutôt que de se borner à fustiger la superstition populaire d'un valet, il s'en prend plus précisément à la vogue rencontrée dans différents milieux par les arts divinatoires. La croyance aux pouvoirs surnaturels de Don Diego n'est pas seulement l'affaire des subalternes, comme Otáñez, ni des femmes, comme María et Violante ; Don Carlos, Leonardo, les Madrilènes de la calle del Lobo ou des tripots sont également dupes. Comme dans l'*entremés* de Cervantes *El retablo de las maravillas*, la tromperie s'opère à grande échelle. Dans les cas de Violante et de Leonardo, l'inanité et les « ficelles » de l'imposture sont simultanément dévoilées au public qui découvre ainsi la façon dont un astrologue de fortune, « fabriqué » par un concours de circonstances, réussit néanmoins à se rendre temporairement crédible, à la faveur de trucages et de réponses à double sens.

7 Autre comédie de Calderón, jouée en 1629. Une jeune veuve, Doña Ángela, recluse dans la maison de ses frères, joue les esprits en pénétrant incognito dans la chambre apparemment close de Don Manuel, l'hôte de son frère aîné, où elle laisse des traces de son passage, en l'absence du jeune homme. Ces manœuvres troublent Don Manuel et entraînent des accès de terreur superstitieuse chez Cosme, le valet de ce dernier.

Le goût pour l'astrologie, répandu au xvii^e siècle, allait de l'intérêt scientifique à une curiosité moins avouable envers l'occultisme, la sorcellerie et la magie. L'ambiguïté tenait au caractère hybride de cette « science », qui se subdivisait en deux branches : l'« astrologie judiciaire », jugée hérétique et condamnée par l'Église, et l'« astrologie naturelle », qui avait droit de cité. En outre, pour certains esprits, astronomie et astrologie demeuraient liées. Le grand astronome J. Kepler (1571-1630) faisait des horoscopes pour gagner sa vie⁸. La notion de « magie » prétait pareillement à confusion. Le physicien Porta (1541-1615), cité par Don Diego, auteur d'un vaste ouvrage intitulé *La magie naturelle* « partageait les superstitions de ses contemporains sur l'astrologie, la magie »⁹. Le livre du jésuite Martín del Río (1551-1608), qui établit une classification entre la magie naturelle (ou physique), la magie artificieuse (divinatoire) et la magie démoniaque, en précisant que celle-ci ne permet de faire aucun miracle¹⁰, reflète l'état de la question au début du siècle. Le mystère et les suspicions entourant l'astrologie et la magie, la divulgation quasiment clandestine de leurs réussites invérifiables, durent beaucoup contribuer à leur vogue. Paul Couderc note que

Par un curieux paradoxe, il semble que l'astrologie ait fleuri aux époques de grands développements et bouleversements scientifiques."

On retrouve toutes ces ambiguïtés dans la pièce de Calderón. De façon générale, les personnages semblent croire à l'influence des étoiles sur le destin humain, notamment dans le domaine amoureux. Don Juan, le rival de Don Diego, qui ne sollicite ni ne rencontre jamais l'astrologue, invoque cependant la force des étoiles, que ce soit pour évoquer son sort (v. 217-219, v. 2956), ou pour justifier son absence de sentiment pour Violante (v. 2051-2055). María retourne l'argument de la « volonté » des astres contre Don Diego, qu'elle n'aime pas (II, v. 1332-1336). Si le valet Morón semble confondre astrologie, acrobatie et alchimie, dans la première présentation qu'il fait des « talents » de son maître (II, v. 1158-1170) où il va jusqu'à suggérer des contacts de ce dernier avec le diable, Don Diego, plus circonspect,

8 « Kepler demeure un "renaissant" ; chez lui, l'astronomie n'est pas encore séparable de l'astrologie, comme elle le sera chez Galilée », Georges Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, II, *Les Origines des sciences humaines*, Paris, Payot, 1967, p. 310.

9 Claude Augé (dir.), *Nouveau Larousse illustré*, Paris, Larousse, t. VI, p. 1024 a.

10 « Notæ quibus mirum a miraculo discernatur. Miracula proprie dicta nulli magi possunt edere », Martín del Río, *Disquisitionum Magicarum libri sex*, Lugduni (Lyon), Jo. Pillehotte, 1604, p. 128-129.

11 Paul Couderc, *L'Astrologie*, Paris, PUF, 1951, p. 104.

corrige les dires de son serviteur et les dépouille de leur caractère trop hasardeux en invoquant d'abord l'autorité d'un savant de renom, Porta, (II, v. 1219) censé avoir été son instructeur en Italie. Pour étayer la supercherie, il allègue le risque encouru à la suite d'accusations pernicieuses de magie, de suppositions non fondées, justifiant que le secret ait dû être jalousement gardé jusqu'alors (II, v. 1261-1281). Devant Violante, la plus confiante et la plus exigeante de ses « clientes », il tente en vain de faire valoir – sans succès – la distinction entre astrologie et magie (II, v. 1920-1930).

c- Amplification des rumeurs et malléabilité de l'opinion

La satire montre enfin les mécanismes de la manipulation : cet aspect est étroitement lié aux précédents, dans la mesure où la mystification se sert et se repaît de la curiosité naïve des personnages et de la foule en arrière-plan. Les processus de désinformation mis en place par le charlatan et ses acolytes, la propagation maligne ou ingénue des on-dit, sur un arrière-fond d'engouement pour l'irrationnel et de mystification collective sont magistralement démontés. Les personnages, qu'ils appartiennent au clan des mystificateurs (*burladores*) ou des manipulés (*burlados*), sont les artisans d'un faux bruit, qu'ils colportent tantôt sciemment, tantôt en toute bonne foi.

La première journée a valeur de démonstration et de « répétition » pour les deux suivantes. Elle prouve que c'est à juste titre que María se méfie de la rumeur anonyme. Une confiance, pour peu qu'elle ait de quoi étonner, est rapidement rendue publique.

Dans cette société dont les membres sont friands de rumeurs et toujours à l'affût de nouveautés, ou de ragots, où les prétendus « secrets », aussitôt dits à un tiers, perdent leur statut et circulent, tout est matière à révélations. À la fin de la première journée les amours de María sont divulguées par Beatriz à Morón, par Morón à Don Diego, par ce dernier à Don Antonio. La rumeur ainsi colportée par une chaîne d'informateurs se déforme en s'amplifiant de façon comique. Beatriz explique à Morón le scénario des rendez-vous nocturnes (v. 809-824). Celui-ci répercute ces dires auprès de son maître, ajoutant que les rendez-vous nocturnes ont lieu depuis plus d'un an (v. 891). Don Diego, outré, rapporte l'anecdote à un ami, Don Antonio, auquel il confie que le stratagème a été mis en place depuis près de deux ans (v. 970). Don Antonio interroge Don Carlos sur la véracité des

faits en allongeant leur durée présumée à près de trois ans (v. 986) : ce dernier, qui ignorait tout, lui confirme que le manège dure depuis trois ans et demi (v. 1001).

L'extension de la rumeur concernant la liaison de Don Juan et de Doña María, censée durer depuis un, deux, voire trois ans et demi au gré des commentateurs, à la fin de la première journée, préfigure le développement de la légende des compétences extraordinaires de l'astrologue et sa diffusion par relais.

Le mécanisme de propagation qui se reproduit lors de la seconde journée est alors réinvesti de façon plus méthodique et ciblée, pour promouvoir l'astrologie prétendue de Don Diego. Les deux complices de Don Diego, Don Antonio et Morón, chargés de divulguer sa réputation, jouent sur la crédulité ambiante ; ils connaissent l'aptitude de leurs destinataires avides de « nouvelles » à croire et à colporter les bruits vrais ou faux, – ce qu'ils feront encore plus aisément si les informations sont de nature à attiser leur curiosité, si elles paraissent mystérieuses ou étranges, marquées d'un vague péril ou par l'interdit, et communiquées sous le sceau du secret.

La crédulité est partagée par tous les niveaux sociaux. Désignée par les termes de *industria*, *mentira*, *engaño*, *cuento*, *burla*, *fingimiento*, la mystification, à laquelle se laissent prendre d'abord Doña María et Leonardo, vise la meilleure société, à laquelle s'adresse Don Antonio (II, 1789-1826), celle-ci étant représentée également par Don Carlos et Violante, tout autant que les couches les plus populaires, ciblées plus spécialement par Morón (II, v. 1449-1454). L'écuyer Otáñez¹² en fait les frais.

On se trouve donc face à une comédie sociale marquée par la jubilation des trompeurs, qui orchestrent une vaste mystification propre à attiser la curiosité générale et l'attrait pour l'astrologie, et par l'aveuglement des naïfs face à des partenaires prompts à se jouer d'eux.

Don Diego, esquissant une « théorie du mensonge » devant son valet fait montre d'une prudence relative :

Morón, la buena mentira
está en parecer verdad.

Moron, le bon mensonge
Consiste à ressembler à la vérité. (II, 1465-1466)

12 Dans la tradition des *comedias*, le personnage du vieil écuyer est ridicule.

Cependant son complice et ami Don Antonio, chargé de relayer l'information est plus imprudent lorsqu'il fait croire à Don Carlos que grâce à Don Diego il a pu voir « parler un portrait » (II, 1629). « Information » que le naïf Don Carlos refaçonne pour Violante, à laquelle il promet que son ancien amant – Don Juan –, censé être en Flandres, paraîtra devant elle grâce à l'entremise de l'« astrologue ». Forte de ces garanties, la consultante se montre exigeante jusqu'à l'intransigeance face à Don Diego.

L'action de la pièce se joue donc sur un arrière-fond de falsification systématique relayée par des grossissements permanents. Des échos déformants se greffent sur l'artifice. Les mystificateurs sont vite submergés par les progrès inattendus d'une rumeur qui surpasse leur attente. Don Diego se plaint à son complice :

Don Diego – Huyendo vengo de mí;
que no sé en qué confusión
me habéis puesto, Don Antonio.

Don Diego - Je viens pour me fuir moi-même,
Car je ne sais dans quel trouble
Vous m'avez mis, Don Antonio. (III, 2418-20)

La justification avancée par ce dernier, selon laquelle « La renommée croît rapidement » (2429) pourrait servir de sous-titre à la pièce. L'astrologue improvisé, devenu « apprenti sorcier », asservi aux contraintes de son rôle, est ainsi mis au pied du mur, et contraint d'agir sous la pression de solliciteurs fanatiquement confiants, auxquels il ne peut répondre qu'en ayant recours à des subterfuges.

Les agents comiques dans la *comedia*

Dans cette pièce, les trompeurs et les trompés sont comiques. Entre le clan des mystificateurs parfois pris de court par les développements inattendus d'une *burla* qui souvent leur échappe, mais déterminés à poursuivre leur entreprise coûte que coûte, et celui des mystifiés, crédules à des degrés divers, des ressemblances, ou dans d'autres cas des complémentarités se font jour. Les personnages les plus intelligents manquent d'honnêteté; les plus honnêtes sont dénués d'esprit critique. Pris dans l'engrenage des circonstances ou victimes de leurs impulsions, les uns et les autres expriment dans de brefs monologues des sentiments peu nuancés. Tous se trouvent plongés dans des embarras imprévus. Presque aucun personnage n'échappe à la sanction du rire du public.

a- Les personnages victimes de la supercherie

Le groupe socialement diversifié des trompés retient d'abord l'attention. Leur réceptivité à la fiction astrologique peut avoir différentes origines, allant de la crainte à la soif naïve de miracle.

Doña María, première destinataire de la mystification, reçoit de plein fouet la révélation des dons divinatoires présumés de Don Diego, annoncés et étayés par Morón puis par son maître (II, v. 1141-1292) : la jeune fille est elle-même experte en ruses et en dissimulation. La « voyance » supposée du prétendant éconduit ruine ses plans. Déconcertée par les explications détaillées qui lui sont fournies quant à l'origine des pouvoirs inquiétants du jeune homme, María y voit surtout une menace pour elle-même et l'anéantissement de toutes les précautions prises pour dissimuler ses amours. Don Diego sera perçu en opposant (2370-73, 3178-80). Les craintes de María devant l'« astrologie » de Don Diego sont liées à l'obsession de la réputation, qu'elle redoute de perdre. Même si elle a la présence d'esprit d'invoquer la conjonction des astres qui condamne à l'échec la passion de ce dernier (II, 1332-1336), elle le redoute. L'astrologie est pour elle un sort contraire, un dévoilement, une puissance qui contrecarre ses amours et qui interdit de ruser.

Si María qui a des secrets amoureux, craint le voyeurisme astrologique et la détection des mensonges, les autres personnages dupés sont de purs « naïfs », étrangers à toute ruse, aveuglément confiants dans une force qu'ils supposent favorable. C'est le cas des deux personnages caricaturaux et mal aimés de la *comedia*, Don Carlos et Violante ; le premier, éternellement indécis, pris en tenaille entre son amitié pour Don Juan et un amour, non déclaré pour Violante, la seconde, persuadée à tort d'être toujours aimée par Don Juan. À la différence de María, les deux insatisfaits sont très demandeurs envers Don Diego, qu'ils prennent pour un faiseur de miracles capable de résoudre toutes leurs difficultés sentimentales. Leur soumission aux avis de l'astrologue (qu'ils portent au rang de magicien) en outre est absolue. Croyant à la réalisation de prophéties qui les flattent, ils se réjouissent paradoxalement¹³ et s'abandonnent d'autant plus stupidement à leurs chimères. Ces personnages, dotés d'une grande puissance d'illusion, représentent des cibles de choix pour les mystificateurs. En outre Violante, impulsive et déterminée, croit en sa vaillance et se déclare résolue à affronter le surnaturel, sûre d'une témérité (*ánimo*), qu'elle perd aussitôt qu'elle croit se trouver devant un spectre.

13 Violante, à laquelle Don Diego a prédit que Don Juan l'éprouverait par de faux dédains, est transportée de joie quand Don Juan lui déclare qu'il ne l'aime plus.

Leonardo qui justifie son attrait pour l'astrologie par une curiosité raisonnable (II, 1426), jouit du respect de Don Diego et devrait en principe, par son statut, rester à l'abri des tromperies (2704-2706). Mais le personnage qui voue une admiration sans faille aux « savants », devient également « demandeur », et se rend comique par son entêtement à exiger de Don Diego qu'il retrouve le bijou perdu, en interprétant les protestations d'ignorance du faux astrologue comme des signes d'humilité et de modestie (III, 2676-2776). Prenant à la lettre les dires de l'« astrologue », il suscite encore le rire lorsqu'il s'adresse à Don Juan, qu'il considère comme un voleur de belle prestance, pour lui redemander le bijou ; ses précautions oratoires plongent Don Juan, qui se croit démasqué comme amant, dans la plus grande perplexité (III, 2930-3014). La scène préfigure le malentendu entre Géronte et Valère (*L'Avare* V, 3).

À un niveau social inférieur, le vieil écuyer Otáñez qui croit lui aussi naïvement aux capacités surnaturelles de Don Diego, prie ce dernier de l'aider à réaliser son rêve de retour aérien vers sa province natale ; il devient à son tour victime – à un rare degré – de la mystification, volé et maltraité par Morón, qui s'est substitué à son maître pour réaliser une magistrale *burla*. Spolié de son argent, les yeux bandés, Otáñez, qui se croit arrivé en Cantabrie, est ensuite découvert attaché, à califourchon sur un banc au fond du jardin de ses maîtres. Quiteria, servante de Violante, quoique terrifiée à la vue du « spectre » de Don Juan (II) est dotée de bon sens et n'attend rien de Don Diego.

Deux personnages échappent à la tromperie : la servante Beatriz, (instituée par sa maîtresse comme « secrétaire » [de son] amour¹⁴, I, v. 357-358) qui par son indiscretion est involontairement à l'origine de la *burla*, et qui appartient au clan de l'astrologue ; et Don Juan, l'heureux rival, qui, bien qu'adversaire des trompeurs, joue aussi de rouerie, parfois sans gloire¹⁵ : des analogies existent entre Don Juan et Don Diego, et même une émulation se développe entre eux, en ce sens que chacun d'eux, contrarié ou contrecarré dans ses plans, croit jouer au plus fin, mais connaît des revers dans ses ruses. D'où la valeur emblématique de la phrase prononcée par Don Juan :

14 L'expression est employé au sujet du *gracioso* Tristán dans *La verdad sospechosa*.

15 Si la ruse permettant au jeune homme de s'introduire chez le père de la jeune fille est légitime, en revanche, son faux départ pour l'armée, sa dissimulation auprès de son ancienne maîtresse Violante, qu'il prétend encore aimer et à laquelle il adresse des lettres trompeuses, sont moins honorables.

De un engaño salieron mil engaños
D'une tromperie en sont sorties mille autres. (v. 3022)

b- Le clan des trompeurs

Les mystificateurs, en tant qu'opposants, perturbent en premier lieu l'agencement des actions prévu par les personnages prudemment rusés (Don Juan et Doña María). Eux-mêmes semblent avoir abdiqué toute prudence. Ce sont des créateurs de magie et d'illusion par le verbe. Le pouvoir moral exercé sur autrui (même si son fondement est fictif), l'autorité et la considération dont jouit d'emblée Don Diego, l'« image » qu'ils sont parvenus à créer, les poussent toujours plus avant dans cette voie.

Les trois associés, Don Diego, Don Antonio et Morón, partagent en outre la même insouciance et la même absence de scrupules. Leur aptitude à mystifier, comme la crédulité d'autrui, les réjouissent au plus haut point. En l'occurrence, les deux personnages de haut rang et le valet ont en commun une prédilection pour la fourberie et le mensonge, cultivés comme des arts, ainsi qu'un goût prononcé pour la manipulation et le spectacle qu'ils se donnent à eux-mêmes lorsqu'ils constatent l'effet de leurs paroles trompeuses sur leurs cibles. Ainsi, l'amoralité du trio se double progressivement d'une jouissance esthétique de leur feinte ; à la différence des ruses « classiques » employées par Don Juan et María, celle-ci perd de son utilité immédiate et ne vise qu'à faire impression.

Les inventions du groupe des mystificateurs ne relèvent ni d'un véritable machiavélisme, ni d'une stratégie élaborée. Toute initiative paraît impromptue, livrée à l'inspiration du moment ; discours et décisions ne semblent avoir d'autre objectif que la résolution de problèmes ponctuels et relèvent du désir de prolonger la fiction. Tous se précipitent tête baissée dans une stratégie à court terme.

Don Antonio, confident de Don Diego, amateur de bavardages et de rumeurs, vraies ou fausses, se charge de divulguer la fable avec une aisance et un zèle déconcertants, contribuant ainsi à ce que la nouvelle fasse « boule de neige » ; il ne cache pas le plaisir que lui cause le mensonge (II, 1794), et se targue des succès obtenus.

Morón, le *criado* actif et ingénieux auquel revient l'idée première de la mystification, est un valet de comédie intelligent et effronté, chez lequel le mensonge est une pratique invétérée (II, 1130-32) et que son espièglerie porte aux « tours », comme on le voit dans le cas d'Otañez. Son esprit d'à propos le rend apte à soutirer à Beatriz les renseignements permettant les plus belles réussites divinatoires

de son maître, dont il est l'auxiliaire indispensable ; il n'oublie pas de se faire récompenser pour les services rendus (II, 1455).

Ni Don Antonio ni Morón ne se montrent particulièrement sensibles aux retombées possibles de leurs inventions ; ils sont souvent spectateurs des divers aléas de la « carrière » de Don Diego, – prompts à rire des réactions des personnages dupés, comme des difficultés dans lesquels se débat l'Astrologue. Ce sont des artisans conscients de la ruse, mais aussi des commentateurs critiques de l'action.

Quant à Don Diego lui-même, il est un personnage-pivot, un imposteur dont les capacités se révèlent au cours de l'intrigue. Homme ordinaire au demeurant, dont son complice, Don Antonio, souligne l'apparence anodine, afin de mieux faire valoir les prétendus talents (II, 1595-1599).

Le comique affectant Don Diego réside dans son potentiel d'affabulation et dans ses ressources, lorsqu'il se trouve dans l'obligation d'affronter des situations délicates et imprévues sans pour autant faillir à son rôle, dans l'alternance entre ses phases inventives et ses moments d'incertitude ou d'embarras. Tributaire des informations fournies par Morón, il est le personnage central, mais aussi le plus exposé du trio. Lorsque les consultants l'assiègent, la nécessité de soutenir sa notoriété usurpée s'impose à lui comme un défi permanent. Ayant souscrit sans la moindre réserve à l'invention de Morón, et partagé l'enthousiasme euphorique de ses complices, il connaît par la suite le regret et les doutes. Tel est le paradoxe de Don Diego : l'Astrologue auquel d'autres personnages prêtent une science et un savoir-faire surhumains, ne contrôle ni sa situation ni celle des autres. Luttant sans cesse pour préserver son image, il n'a pas le pouvoir d'infléchir les sentiments de María, ni celui de mettre fin aux mystifications : il ne fait que subir les caprices de sa gloire. Vers la fin de la pièce il devient un opposant ambigu. Un long passage de la première édition dévoile toute la complexité du personnage, empêtré dans son imposture, otage de sa célébrité, qui avoue à Don Antonio son renoncement à toute poursuite amoureuse et son souhait de voir María épouser Don Juan (2452-2507). En bref, la spontanéité domine chez ce personnage trompeur mais sans machiavélisme, dont les mensonges et l'écrasante renommée sèment le désordre, pour le plaisir du spectateur, avant que la vérité ne soit finalement rétablie.

Même si *El astrólogo fingido* ne figure pas parmi les œuvres les plus connues de Calderón, on ne peut qu'être sensible au comique inventif, à la dynamique vertigineuse de cette pièce, qui de nos jours est d'ailleurs de nouveau portée à la scène¹⁶.

Dans la production caldéronienne, cette comédie pourrait être regardée comme une sorte d'annonce préfiguratrice, sous une forme ironique et malicieuse de deux *comedias* sérieuses, *La vida es sueño*, qui pose la question de l'influence des astres sur le destin humain, ou encore *El mágico prodigioso*, pièce à visée philosophique et hagiographique, qui met en scène des épisodes de magie. Néanmoins les appartenances génériques radicalement différentes de ces pièces relativisent ce rapprochement : l'astrologie et la magie, fictives dans *El astrólogo fingido*, sont essentiellement rattachées à la feinte, au pouvoir mystificateur du langage. Dans cette comédie urbaine à vocation satirique, où il s'agit avant tout de railler le culte de l'honorabilité et des attitudes respectables, le pouvoir des rumeurs et la crédulité générale, une dénonciation sociale à visée ambitieuse se fait jour, dans la mesure où le stratagème s'impose comme une norme au détriment des véritables valeurs, au cœur d'une société pleinement soumise aux apparences et aux engouements collectifs.

La postérité de la pièce

El astrólogo fingido devait connaître une certaine postérité en Europe. Celle-ci s'étend sur deux siècles. Diverses adaptations théâtrales voient ainsi le jour en France, en Angleterre et en Italie dès le xvii^e siècle, aux Provinces-Unies au siècle suivant.

La comédie française des années 1640-1660 emprunte beaucoup au répertoire du théâtre du siècle d'Or espagnol. C'est ainsi qu'au xvii^e siècle, en France, deux adaptations théâtrales sont représentées puis publiées : le *Jodelet astrologue* d'Antoine Le Métel d'Ouille (comédie éditée en 1646)¹⁷, amusante transposition de l'intrigue localisée à Paris et dans laquelle l'astrologie présumée n'est plus le fait du maître, mais de son valet (dont le rôle était alors confié à l'acteur Julien Bedeau, dit « Jodelet ») ; *Le feint Astrologue* de Thomas Corneille (comédie éditée en 1651), autre adaptation, qui conserve le cadre espagnol de l'action.

16 En Espagne, cette *comedia* a été reprise notamment en 2004-2005 dans une mise en scène de Gabriel Garbisu, (producciones Amara), et en 2011 dans une adaptation d'Alejandro Jornet par la compagnie « Gracias Calderón ».

17 Voir notre étude : Catherine Dumas, *Du gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 2004, p. 371-389.

La comédie de Thomas Corneille fut elle-même réadaptée en Angleterre dans une pièce anonyme représentée et jouée en 1668 intitulée *The Feign'd Astrologer*, dont l'action se déroule à Londres ; les textes de cette pièce anglaise anonyme, de celle de Thomas Corneille, et peut-être de la *comedia* d'origine, combinés avec d'autres sources, influencèrent pour une part la comédie de John Dryden, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, représentée avec succès en 1668 et éditée en 1671.

Vers la même époque, Carlo Costanzo Costa publie une traduction en langue italienne d'*El astrólogo fingido* sous le titre *L'astrologo non astrologo o gli amori turbati* (Gênes, 1665). Une adaptation italienne de la pièce intitulée *La falsa astrologia, ovvero, il Sognar veggliando* (Naples, 1669) est ensuite livrée au public sous la plume de Raffaello Tauro, qui inclut dans sa pièce des éléments également empruntés à *La vida es sueño*.

Au XVIII^e siècle, une comédie en prose de Voltaire intitulée *Les Originaux, ou Monsieur du Cap Vert* (1732) recèle des échos de la pièce de Calderón, que l'auteur connaissait à travers l'adaptation de Thomas Corneille. Mais la plupart des pièces sur ce thème sont dorénavant hollandaises. Divers auteurs, qui ont eu connaissance du texte principalement par l'intermédiaire de la pièce de Thomas Corneille, en cette période où l'influence culturelle de la France en Europe est considérable, écrivent des adaptations : *De gewaande astrologist* de Petrus Antonius de Huybert, heer van Cruyningen, farce jouée en 1710, publiée en 1715 à Graavenhaage ; *Don Ferdinand oft Spaenschen Sterrekijker*, comédie représentée par une troupe d'amateurs à Anvers en 1714, probablement écrite par Barbara Ogier (qui signait du nom de son père décédé vingt-cinq ans plus tôt) ; *De Sterrekijker bij gival* de J. Elias (comédie de J. Elias publiée à Amsterdam en 1721). Plus tard dans le siècle, la comédie de J. F. Cammaert intitulée *Den Valschen Astrologant* qui inclut des parties musicales est publiée à Bruxelles en 1763 et mise en scène en 1764 au théâtre de l'Opéra. On y trouve aussi des réminiscences de *La vida es sueño*.

On signalera que la *comedia* est traduite en allemand à la fin du XVIII^e siècle par Gotthelf Wilhelm Ruprecht Becker sous le titre *Der Verstellte Sternseher* (Dresde et Leipzig, 1783).

Dans le domaine romanesque, on signalera dès le XVII^e siècle un épisode du roman de Madeleine de Scudéry intitulé *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641), première adaptation française connue du texte caldéronien. Deux nouvelles de l'écrivain romantique allemand Johann Ludwig Tieck (qui possédait lui-même une des premières éditions du texte original de Calderón), intitulées *Die Wundersüchtigen* et *Der Jahrmarkt* (1831) s'inspirent également de la pièce.

Établissement du texte

Nous avons privilégié trois éditions espagnoles de la pièce, publiées du vivant de l'auteur :

- *Comedia famosa / del Astrologo / fingido / Compuesta por Don Pedro / Calderon.*

in :

Parte veynte y cinco de Comedias recopiladas de diferentes autores, è ilustres poetas de España, Zaragoza, en el Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia, 1632, f. 193-216.

Dans la table des matières, le titre de la pièce (10) est *El amante astrólogo*.

BNE – R/24978 in-4°

Cette première édition (princeps) est désignée par (P).

- *Del / Astrologo / fingido / Comedia famosa / de Don Pedro Calderon de la Barca*

in :

Segunda Parte de las Comedias de Don Pedro Calderon de La Barca, Cavallero del abito de Santiago, recogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano

En Madrid, por María de Quiñones, 1637, a costa de Pedro Coello, Mercader de libros, f. 206-226.

BNE – TI/156 in-4°

Cette édition est également consultable à la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH FLL res. 509 - b1867883

El astrólogo fingido est la dixième pièce du volume. Il s'agit d'une seconde version de la pièce, dont le texte a été abrégé et parfois modifié.

Cette édition revue par Calderón est désignée par (QC).

- *Del / Astrolo- / go fingido / Comedia famosa / de Don Pedro Calderon de la Barca*

in :

Segunda Parte de las Comedias de Don Pedro Calderon de La Barca, recogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano

[Madrid] en la imprenta de Carlos Sanchez, a costa de Antonio de Ribeiro, 1641, f. 210-236.

BNE – T. / 15040 (9) in 4°

Cette édition presque semblable à la précédente est désignée par (S).

Autres éditions consultées :

- *El astrólogo fingido*,

In : Biblioteca de Autores Españoles Desde la Formación del Lenguaje Hasta Nuestros Dias, VII, 1848, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, p. 573-593.

-Max Oppenheimer Jr, *Pedro Calderón de La Barca's The Fake Astrologer – A critical Spanish text and English translation*, New York, Peter Lang, Iberica, 1994.

Principes d'édition

Le texte qui a servi de base à cette édition est celui de l'édition (QC) de 1637, version revue par Calderón, et qui a l'avantage de figurer dans le second volume de ses propres *comedias*, tandis que le texte de l'édition (P) de 1632 apparaît dans un recueil collectif. Néanmoins, le texte de l'édition (P) recèle maints passages savoureux, et des didascalies précises, qui n'apparaissent plus dans (QC). L'ensemble de ces considérations a finalement conduit à l'adoption d'une solution intermédiaire, proche de celle retenue par Oppenheimer dans son édition hispano-anglaise de la pièce (1994). Il s'agit de combiner les deux textes, en essayant toutefois de limiter les redites. L'ensemble du texte retenu provient de (QC). Les variantes figurant dans l'édition (P) signalées par des lettres, figurent en bas de page, selon un système alphabétique à une lettre (de ^a à ^z), puis à deux lettres (^{aa}, ^{ab}...) associées en bas de page à la lettre (P). Au début de chaque journée, le système repart à ^a.

Les passages de (P) qui ne figurent pas dans (QC) sont placés entre les signes + || || || +

En outre, lorsque la version de l'édition (P) nous a semblé préférable, nous l'avons privilégiée, mais ce choix est alors signalé dans le texte par le placement du passage entre || || *, tandis que les mots ou les vers correspondants dans (QC) sont signalés en bas de page par *(QC). Lorsque deux ou trois passages empruntés à (P) figurent dans la même page, le second est encadré par || || ** le troisième par || || ***, le texte correspondant de (QC) étant alors introduit par **(QC) et ***(QC).

Quoique ce système rende la lecture du texte un peu plus ardue lors de certains passages notamment de la troisième journée, où les textes de (QC) et de (P) se recoupent sans se confondre, son adoption nous a paru la seule solution susceptible de ne pas occulter les nuances des deux textes.

L'orthographe du texte espagnol est modernisée, y compris pour des mots tels qu'*ahora*, qui figure très souvent sous la forme *agora* ou parfois *aora* dans les textes d'origine. Nous avons toutefois conservé le *ll* dans des formes telles que *procurallo* (v.572), *decillo* (v.573), ainsi que le groupe de consonnes *ld* là où l'usage moderne demanderait *dl*, par exemple : *Publicaldo* (v. 1519).

La ponctuation du texte d'origine étant souvent lacunaire ou prêtant à confusion, nous avons dû parfois la modifier.

Nous avons harmonisé les désignations des personnages : dans la plupart des répliques qui lui attribuées dans (QC), l'écuyer Otáñez est surtout désigné comme ESCUDERO, rarement en tant qu'OTÁÑEZ. Nous avons choisi de conserver dans tous les cas la désignation ESCUDERO, le nom propre figurant par ailleurs dans les didascalies et dans les répliques d'autres personnages.

Nous avons pareillement uniformisé la désignation du principal personnage féminin, désignée presque toujours comme MARÍA avant les répliques, en supprimant les très rares occurrences du DOÑA précédant le prénom dans cette version de la pièce.

En revanche, contrairement à l'usage de (QC), nous avons choisi la forme DON ANTONIO au lieu d'ANTONIO, par analogie avec DON DIEGO, DON JUAN et DON CARLOS.

Nous avons corrigé une erreur d'impression concernant le vers 1113, attribué par erreur à Beatriz au lieu de María, et le vers 1114, attribué à María au lieu de Beatriz dans (QC) ; avant le vers 1344, nous avons restitué le nom de MARÍA (au lieu de MORÓN). Ces erreurs ne figurent ni dans (P) ni dans (S). Nous avons restitué le nom DON DIEGO avant les vers 1997 et 1999, et celui de DON ANTONIO avant le vers 3350, comme l'exige le sens et conformément à l'édition (P).

Fautes de composition corrigées :

Corrections du texte de (QC) et/ou de passages de (P) justifiées par le sens

v. 455 : dáis / das

v. 1915 : yo / ya

v. 457 : cuando / cuanto

v. 2328 : do / no

v. 475 : escusado / escuchado

v. 2363 : guarnece / guarnecen

v. 551 : cuanto / cuando

v. 2373 : pusistes / pusisteis

v. 570 : estriba / estorba :

v. 2460 : le / la

v. 636 : Preguntáis / Preguntad

v. 3212 : A, / Ah,

v. 3222 : Ha / He

Aux vers [2467] et [2471] les remplacements de *con* par *cuya* et par *en* (mots entre crochets) ont été suggérés par l'édition de J. E. Hartzenbusch.

Corrections de (QC) justifiées par le sens et dont les formes figurent dans d'autres éditions :

a- Formes figurant dans (P) :

- | | |
|---|--|
| v. 66 : hacerlos / hacerles | v. 1703 : partido / partida |
| v. 192 : imitarse / imitarte | v. 1786 : mentiras juego / mentira y juego |
| v. 262 : las tuyas / los tuyos | v. 1790 : soy / sois (soys) |
| v. 405 : un / uno | v. 1838 : obligados / obligaros |
| v. 485 : decirme / decisme | v. 1857 : adjonct. de a (devant <i>quien pudo</i>) |
| v. 487 : le / lo | v. 1867 : con / que en |
| v. 576 : obligue / obliga | v. 1875 : glorias / gloria |
| v. 619 : ocupando el / ocupandola | v. 1894 : del / de |
| v. 716 : un / una (<i>hora</i>) | v. 2001 : hablarme / hablarle |
| v. 721 : a / en | v. 2039 : le / él |
| v. 802 : adjonct. de va (devant <i>a ser soldado</i>) | v. 2091 : Veselo (<i>Beselo</i>) / Veré lo |
| v. 823 : solo / solos | v. 2219 : señora / señor |
| v. 1005 : para / paran | v. 2292 : <i>en ellas</i> (fin de réplique de Leonardo) rattaché à la réplique suivante (de D. Juan). |
| v. 1030 : esta / hasta | v. 2322 : si en / sin |
| v. 1219 : a porta / a Porta | v. 2350 : tenéis / tienes |
| v. 1245 : solo / sola | v. 2386 : permutation de <i>tu</i> et de <i>mi</i> |
| v. 1303 : enamorado / enamorada | v. 2450 : atormenta / atormentan |
| v. 1308 : felices / fáciles | v. 2512 : llama / llaman |
| v. 1310 : disculpada / disculpar a | v. 2520 : desengañastes / desengañasteis |
| v. 1329 : al / el | v. 2714 : lo / la |
| v. 1453 : endonaras / donaras | v. 2884 : la / le |
| v. 1495 : puede / pude | v. 2993 : Tu / Y |
| v. 1650 : inocencia / ignorancia | |

b- Formes figurant dans P et S

- | | |
|--|---|
| v. 1180 : adjonction de a (devant <i>hablar</i>) | v. 1615 : adjonction de he (devant <i>hablado</i>) |
| v. 1227 : obediente / obedientes | v. 1718 : viva / vivo |
| v. 1228 : lo / le | v. 1875 : amores / amor es |

Principes de traduction

Nous avons privilégié la fidélité au texte d'origine en nous efforçant de conserver, autant que possible, sa clarté concise et son rythme. Nous avons voulu conserver certains traits (tels que le tutoiement du valet au maître) caractéristiques des *comedias* espagnoles du Siècle d'Or, malgré l'effet « d'étrangeté » suscité en français.

Je remercie Sylvie Schertenlieb (prof. d'espagnol en CPGE à Caen) et Juan Carlos Garrot Zambrana (Univ. Tours) pour leurs conseils et encouragements.

Catherine DUMAS, MCF Littérature comparée, Univ. de Lille III