

Les coups d'éclats de Belisa, Lope de Vega
(*Las bizarrías de Belisa*)

Introduction de Nathalie Peyrebonne

coll. « Traductions introuvables », 2012

mis en ligne le 10-10-2012,

URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/traductions/belisa>>

Traductions introuvables

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

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

Octobre 2012

Les coups d'éclats de Belisa (Las bizzarrías de Belisa)

Introduction

Nathalie Peyrebonne

De *Las bizzarrías de Belisa* est aujourd'hui conservé un manuscrit daté du 24 mai 1634, il s'agit de la dernière *comedia* datée conservée de Lope de Vega. La pièce a été publiée pour la première fois dans le volume *La Vega del Parnaso* en 1637, après la mort de l'auteur¹. Elle fait aujourd'hui figure de testament du dramaturge espagnol. La pièce a depuis été publiée à de nombreuses reprises². En 2005, un cahier manuscrit de Lope de Vega, le *Codex Daza* (l'un des trois seuls brouillons de Lope de Vega encore conservés de nos jours), été acquis par la Bibliothèque nationale d'Espagne, et commencé à être transcrit, ce qui ne manquera pas d'apporter nombre de corrections et d'éclaircissement quant aux textes qu'il comprend.

1 Le volume fut édité par le beau-fils de Lope de Vega, Luis de Usátegui, Madrid, Imprenta de Reino, 1637.

2 Notamment par Juan Eugenio de Hartzenbush, dans la grande collection de la Biblioteca de Autores Españoles (vol. XXXIV) (Madrid, 1842) et par Alonso Zamora Vicente (Madrid, Escasa-Calpe, 1963). Le texte est actuellement consultable sur le site [cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com) (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-bizzarrías-de-belisa--0/>), l'édition qui y présentée a été établie à partir de celle d'Alonso Zamora Vicente. La traduction française ici proposée retient d'ailleurs les didascalies présentes dans l'édition originale ainsi que celles proposées par Hartzenbush et Zamora Vicente. Elle retient également la division en scènes à l'intérieur de chaque acte, absente de l'édition originale, et qui peut faciliter la lecture de la pièce.

Mais il s'avère que *Las Bizarrias de Belisa* ne s'y trouve pas, le texte ne devrait donc pas dans les prochaines années être soumis à révision³.

La pièce fut jouée devant le roi en avril ou mai 1635 et fait partie de ces *comedias de enredo*⁴, de ces comédies d'intrigues, comédies de cape et d'épée auxquelles Lope s'est exercé à plusieurs reprises à la fin de sa vie. Ces pièces se déroulent généralement à Madrid, comédies urbaines qui nous font pénétrer dans l'intimité des échanges raffinés entre les dames et leurs galants, faits de dédains, jalousie et inventions diverses et variées. Faits aussi de *bizarria*, terme central dans la pièce qui nous occupe aujourd'hui, et cela dès le titre : premier écueil à franchir pour qui décide de traduire cette œuvre, le concept de *bizarria*, à l'œuvre tout au long de la *comedia*, constitue un fil essentiel que le traducteur se doit de suivre, quels que soient ses méandres et ses inflexions. Au terme de ce parcours, il est alors temps de revenir au titre, et, parmi les chatolements de sens offerts par la *bizarria* espagnole, le traducteur devra alors trancher et donner une équivalence et une seule à ce terme polymorphe qui irrigue toute la pièce. Choix déchirant, et pourtant :

[...] même quand – théoriquement – on soutient l'impossibilité de la traduction, pratiquement, on se retrouve toujours face au paradoxe d'Achille et de la tortue : en théorie, Achille ne devrait jamais rattraper la tortue, mais de fait (nous dit l'expérience), il la dépasse.⁵

Après bien des hésitations, le titre sera donc celui sous laquelle elle est depuis toujours connue des lecteurs français : *Les coups d'éclats de Belisa*. Jamais traduite à ce jour, la pièce a en effet en revanche maintes fois été citée, sous ce titre, après tout certainement défendable, ou en tous cas pas assez critiquable pour que soit justifié un changement toujours délicat à opérer⁶.

3 Je remercie Pablo Jauralde pour les informations de première main qu'il a pu me communiquer à ce propos..

4 À ce propos, voir Frédéric Serralta, «*El enredo y la Comedia: deslinde preliminar*», *Criticón*, Toulouse, France Ibérie-Recherche, 1988, n°42.

5 Umberto Eco, Introduction à *Dire presque la même chose. Expériences de la traduction*, Paris, Grasset, 2006, p. 19.

6 Sur le dilemme que représente tout changement de titre par le traducteur, il est utile de se reporter aux réactions suscitées par la nouvelle traduction publiée Frédéric Boyer des *Confessions* de Saint Augustin, rebaptisées *Les aveux* (Paris, P.O.L., 2007) à propos de laquelle Pierre Assouline écrivait : « Un lecteur aura souvent du mal à adopter une nouvelle traduction lorsqu'il s'est pris de passion pour la version qu'il veut croire unique d'un chef d'œuvre de la littérature ; mais enfin, avec le temps, il s'y fait plus ou moins. Toutefois il y a pire épreuve : un nouveau titre ». Avant de conclure : « S'il est un autre grand classique qui va se sentir un peu seul désormais, c'est *Les Confessions* de Rousseau qui lui doit beaucoup ». (Pierre Assouline, *La République des livres*, 24 décembre 2007).

Le substantif *bizarria*, présent dès le titre, est ensuite parfois décliné sous sa forme adjectivale *bizarro/a* pour être répété 22 fois au cours de la pièce : 8 occurrences dans le premier acte, 9 dans le deuxième, 5 dans le dernier⁷. Il est avec beaucoup de constance toujours associé au personnage de Belisa, règle à laquelle Lope ne se permet qu'une seule exception, quand il l'applique – dans une didascalie – à la tenue portée par Lucinda au Soto, mais on pourra alors arguer du fait que cette tenue de fait reflète celle de Belisa⁸. La difficulté réside dans la polysémie remarquable du terme, chaotiquement de sens enfermé en un même mot et dont la traduction doit faire son deuil. S'arrêter sur le concept de *bizarria*, et tout l'éventail de ses significations, est nécessaire à qui veut tenter d'approcher les enjeux de la pièce.

Les définitions données par Covarrubias dans son dictionnaire⁹ sont alors éclairantes. Le lexicographe offre trois définitions pour le terme :

Distinction, belle allure.

Bizarro : honnête homme, homme probe : les vêtements donnent à voir cette probité, mais le visage et l'air qu'ont barbes et moustaches également.

Bizarro est à rapprocher de *bigarro*, terme français qui désigne celui qui est vêtu de couleurs variées, car *bigarrer* est l'équivalent du latin *variare* (Horacio Tuscanela, dans son *Diccionario latino, graeco, gálico*). Les arabes désignent ainsi les fleurs blanches et jaunes, *albihares*, d'où l'on a pu dire *biharria* pour une façon de s'habiller de couleurs diverses...¹⁰

Covarrubias précise dans l'article « Abigarrado » que « *bigarro* est l'équivalent de *bizarro* ; le français nomme *bigarrure de couleurs* le vêtement *abigarrado* »¹¹.

La première définition renvoie ainsi à une certaine grâce, élégance, distinction, beauté, bon air, vivacité. La deuxième pointe une caractéristique masculine. La

7 Les références à la pièce en espagnol renverront à l'édition d'Enrique García Santo-Tomás, *Las bizzarrías de Belisa*, Madrid, Cátedra, 2004.

8 Las bizzarrías..., Acto I, p. 115.

9 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Castalia, 1995, article « Bizzarría ».

10 « Bizzarría: Vale gallardía, lozanía. Algunos quieren que sea arábigo, *biziara*; otros dicen ser nombre vascuence, bizzarría. Y bizarro, que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho, y así la bizzarría no sólo se muestra en el vestido, pero también en el semblante y en la postura de la barba y bigotes. O se dijo bizarro cuasi *bigarro*, nombre francés que vale tanto como el que va vestido de diversas colores, porque *bigarrer* vale lo que en latín *variare*; Horacio Tuscanela, en su *Diccionario latino, graeco, gálico*. Y los arábigos llaman a las flores blancas y amarillas, *albihares*, y de allí pudo ser biharria el vestir de muchas colores. M. Filipo Venuti de Cortona, en su diccionario italiano y latino, dice así: "Bizarro val duro di testa, fantástico, cerebrosus" ».

11 « Bigarro vale lo mesmo que bizarro ; en francés llama *bigarrure de couleurs*, el vestido abigarrado ».

dernière, enfin, présente un jeu de couleurs. Trois filtres ou grilles de lectures bien différents, qui peuvent être appliqués tour à tour à la pièce de Lope, et dont il ressortira trois perspectives.

La grâce et la hardiesse

Les qualités introduites par le terme *bizarria* sont physiques, certes, mais aussi morales. À la grâce et à l'allure avantageuse répondent en effet la vivacité d'esprit, la résolution et même le courage. Belisa multiplie les « coups d'éclat » parce qu'elle est dotée, dès le titre, de cette précieuse hardiesse.

Le terme *bizarro* en espagnol classique renvoie à toute une série de qualités ayant pour point commun un idéal de distinction aristocratique. Et il est certain que toute la pièce se déroule dans un contexte aristocratique et uniquement aristocratique. Maria Aranda affirme ainsi : « Dans *Las bizzarrías de Belisa*, ni valet providentiel, ni costume trivial. Même le bucolisme du bosquet madrilène est dénué de tout arrière-plan rustique ou populaire. La permanence du plan idéal aristocratique témoigne d'une esthétique originale... »¹². On est là dans une esthétique élitiste d'idéal aristocratique. La dame *bizarra* de Lope de Vega est bien proche de la dame de palais décrite par Castiglione dans son *Courtisan* de 1528 :

Laissant donc les vertus de l'esprit qu'elle a en commun avec le Courtisan, comme la prudence, la magnanimité, la continence et beaucoup d'autres [...], je dis qu'à celle qui vit à la cour me paraît convenir avant tout une certaine affabilité plaisante, par laquelle elle sache gentiment entretenir toute sorte d'hommes avec des propos gracieux, honnêtes et appropriés au temps, au lieu, et à la qualité de la personne à laquelle elle parle. Elle accompagnera avec des façons calmes et modestes, et avec cette honnêteté qui doit toujours régler toutes ses actions, une prompte vivacité d'esprit, par où elle montrera éloignée de toute grossièreté, mais avec une manière de bonté telle qu'on l'estime aussi pudique, prudente et humaine, que plaisante, subtile et discrète...¹³

Belisa est, certes, élégante. Dès la première scène, elle paraît en vêtements de deuil, mais le deuil (*luto*), est un *luto galán* : les habits de deuil sont donc particulièrement élégants. Belisa, en deuil, ne renonce en rien à sa belle allure. Et, comme

12 María Aranda, *Le galant et son double*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 53.

13 Castiglione, *Le livre du courtisan*, traduction de Gabriel Chappuis, Paris, Flammarion/GF, 1991, p. 235-236.

le remarque juste après Celia, « tanta bizzarría / no es tristeza »¹⁴ (« tant d'élégance / n'est pas tristesse ») mais Belisa, elle, affirme avoir troqué « l'élégance pour la négligence » (« Troqué las galas en luto, / [...] la bizzarría en descuidos »¹⁵).

Tous louent sa grâce : le comte¹⁶, don Juan¹⁷, Tello¹⁸, Lucinda elle-même¹⁹, mais aussi très clairement son esprit ou sa valeur²⁰ et, lorsqu'elle entre en scène à la fin du dernier acte en compagnie de Celia, elle est présentée comme « muy bizarra ». Elle-même déclare, avant, pour la deuxième fois, de prendre la défense de don Juan les armes à la main : « Finea, defender al enemigo / fue siempre gran fineza y bizzarría.²¹ » (« Finea, se battre pour son ennemi / a toujours été preuve de grandeur d'âme et de vaillance »).

Mais cette *bizzarría* tant louée est bien sûr également un danger : Belisa elle-même associe à deux reprises le terme à celui de *locura* (folie, extravagance)²² et Celia le fera également, après la deuxième intervention de Belisa en faveur de don Juan, mais en intervertissant les termes : c'est la *locura*, alors, qui devient *bizarra*²³.

Et c'est que le terme renvoie aussi à cela, à la faculté d'intervertir ou de transformer : appliqué à une femme tout au long de la pièce, il renvoie ainsi à ceux qui portent barbes et moustaches, comme l'indique la deuxième définition de Covarrubias, à savoir les hommes. Car, de fait, Belisa, est *bizarra* également en ce qu'elle se comporte comme un homme.

Barbes et moustache

Belisa a des caractéristiques viriles : elle n'hésite pas à se saisir des armes qui lui sont nécessaires pour s'interposer entre celui qu'elle aime ou qu'elle va aimer et ses ennemis, héroïque dame amazone qui par ailleurs prend l'initiative dans la conquête amoureuse et qui va même jusqu'à se vêtir en homme. La femme

14 Vers 50-51.

15 Vers 283 et 285.

16 Vers 564.

17 Vers 784-786, 1182, 1321.

18 Vers 1255-56.

19 Vers 881.

20 Don Juan vers 1571, Lucinda vers 1735.

21 Vers 2037-2038.

22 Vers 109 et 1016.

23 Vers 2112.

habillée en homme apparaît fréquemment dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or²⁴ et elle apparaît dans d'autres pièces de Lope, comme *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*. Dans *Las bizzarrías de Belisa*, c'est au début du troisième acte que Belisa et sa servante apparaissent, les armes à la main, déguisées en hommes. Le subterfuge est parfaitement réussi car ni Julio et Octavio ni don Juan et Tello ne verront qu'ils ont affaire à des hommes : « La vida debo a aquestos caballeros. » (« Je dois la vie à ces gentilshommes ») déclare don Juan²⁵ avant de s'adresser à eux en les nommant « Señores »²⁶. Les deux femmes ne prononcent pas un mot et gardent le visage dissimulé jusqu'à leur départ, elles ne seront pas démasquées. Par deux fois, dans la pièce, la dame vole au secours de celui qu'elle aime, habillée en femme puis en homme, plus courageuse que certains porteurs de moustache, comme nous le montre l'exemple du cocher, « todo tabaco y bigotes »²⁷ (« bardé de son tabac et de ses moustaches »), qui lui ne bougera pas. *Las bizzarrías de Belisa* brouille les repères sexuels traditionnels et impose une dame *bizarra* qui aime et déploie grâce et élégance dans son désir de conquête mais sans jamais renoncer à se battre avec des armes qui sont celles des hommes, ce dont elle a parfaitement conscience. Elle s'excuse ainsi auprès de son amie Celia :

No te parezca desorden,
 lo que es bien que ellas ignoren
 que aunque aguja y almohadilla
 son nuestras mallas y estoques,
 mujeres celebra el mundo,
 que han gobernado escuadrones:
 Semíramis y Cleopatra,
 poetas e historiadores
 celebran, y fue Tomiris
 famosa por todo el orbe.²⁸

*Ne vois pas d'inconvenance à ce que,
 étant une femme, je te conte
 ce qu'elles se doivent d'ignorer.*

24 Cf Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

25 Vers 2048.

26 Vers 2051.

27 Vers 170.

28 Vers 126-136.

*Car, bien que nos aiguilles et nos coussinets
soient nos cottes de mailles et nos épées,
le monde célèbre des femmes
ayant commandé des escadrons :
les poètes et les historiens célèbrent
Sémiramis et Cléopâtre,
et Tomyris est renommée
dans le monde tout entier.*

Belisa illustre d'ailleurs une conception de l'amitié virile à l'œuvre tout au long de la pièce. Car la dame et son galant ne sont pas coincés dans le jeu éternel d'amour ou de rejet : peut s'établir entre eux une véritable amitié. Ainsi, le comte, lorsqu'il renonce à Belisa, grand seigneur, se met à son service, un service d'ami où il va défendre ses intérêts²⁹. De la même façon, Belisa vient à deux reprises secourir don Juan qui pourtant lui préfère une autre, elle vient se battre à ses côtés comme le ferait un ami, amitié virile et héroïque qu'elle revendique comme telle.

Ce thème de l'amitié, de l'amitié entre ennemis, de l'amitié héroïque et noble, est illustré par l'omniprésence de l'image des mains dans la pièce, comme l'a relevé Aurelio Gonzalez³⁰. D'ailleurs la main, dans toute la pièce, est le contre-point de ces portes, fenêtres et grilles qui empêchent les uns et les autres d'entrer en contact : elle est le lien, qui se tend, s'offre, se montre.

À la fin de la pièce, Belisa, triomphante, contrôle toute l'intrigue. Elle est celle que don Juan appellera « *mi dueño* »³¹ (le terme renvoie à « celle que je sers »), à savoir la femme aimée, mais le substantif masculin utilisé n'est bien entendu pas anodin.

Bigarrures

Belisa, donc, est *bizarra* car elle est grâce, distinction, vivacité. Elle est *bizarra* car elle est virile et héroïque. Reste la troisième définition avancée par Covarrubias : le terme *bizarro* renvoie aussi à une forme de bigarrure, de jeu de couleurs.

29 Vers 2268-2281.

30 Aurelio Gonzalez, « Las Bizarrias de Belisa, texto dramático y texto espectacular », dans *El escritor y la escena II. Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (2, Cd. Juárez, 1993), éd. par Y. Campbell, Cd. Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, p.143-153.

31 Vers 2751-2752.

Dans la pièce de Lope, le jeu de couleurs est relativement restreint : dominant très clairement le blanc, le noir et le vert. Le blanc et le noir sont les couleurs des deux femmes qui s'affrontent, en un jeu de chromatisme des plus tranchés. Dans le portrait que le comte imagine de Belisa, au début de la pièce, il la pare de plumes blanches et de dentelle noire : « Ponte el sombrero, Belisa, / pluma blanca y randas negras »³² (« Coiffe ton chapeau, Belisa, / avec panache blanc et dentelle noire »). Mais, par la suite, lorsque les deux femmes se rencontrent et s'affrontent au Soto, Belisa est la femme au panache blanc tandis que Lucinda est celle au panache noir³³. Or, si le blanc est pureté, innocence, honnêteté, il est toujours également un signe du manque, de l'absence : une page blanche n'a pas de caractères, une nuit blanche a été privée de sommeil, une voix blanche n'a pas de timbre. Et Belisa est celle qui, dans le jeu alors en place, n'a rien, ou bien peu. Et, si dès le ^{xiv}^e ou le ^{xv}^e siècle, on brandit sur les champs de bataille un drapeau blanc pour demander l'arrêt des hostilités, le panache blanc de Belisa est paradoxalement une déclaration de guerre. Et le noir qu'elle affronte, signe sombre ou funeste, est aussi signe d'autorité mais il est surtout l'inverse du blanc. C'est d'ailleurs à la Renaissance que le jeu d'échec a adopté en Occident ce chromatisme qui aujourd'hui le caractérise : noir contre blanc, comme les deux dames qui dans la pièce de Lope s'affrontent.

L'affrontement, sur scène, est visuel et se déroule dans un Soto dont la pièce nous rappelle constamment la couleur verte : à dix reprises, le Soto, les champs ou les branchages sont rappelés à leur couleur, à leur verdure. Ils sont l'écrin dans lesquels naissent ou se défont les amours, et cet écrin est vert. Or le vert est d'abord et avant tout la couleur de l'instabilité, le vert est tout ce qui bouge, change, varie, couleur de l'amour naissant mais aussi de l'amour infidèle. Il est le cadre parfait pour les jeux amoureux ici mis en scène.

Le seul à détonner, dans le chromatisme ci-dessus présenté, est don Juan. Après être passée chez lui, Finea le décrit à sa maîtresse : « Un gabancillo leonado / tenía untado con oro. »³⁴ (« Il portait un gaban / couleur fauve aux reflets d'or »). Plus tard, dans l'acte II, Belisa le compare à un perroquet, dépourvu du don de parole, certes, mais un perroquet tout de même, et que l'on ne peut qu'imaginer coloré, bigarré, pour reprendre un terme suggéré par Covarrubias.

32 Vers 559-560.

33 Vers 904-905 et 912.

34 Vers 1074.

Dans ce jeu amoureux, chacun a donc son rôle et sa couleur : aux femmes qui s'opposent, l'opposition nette du blanc et du noir et à l'homme qu'elles recherchent la bigarrure, le contraste. Le tout étant enveloppé dans un écrin instable, propice aux changements et aux retournements. Les autres personnages, pauvres d'eux, n'ont pas de couleur : cette dernière, en effet, est réservée au trio central et à ce qui en constitue le décor. Tout le reste est noyé, emporté par la force chromatique mais aussi virile et charmante du pivot central de la pièce : Belisa et sa *bizarria*.

Éclatante Belisa.

Et c'est elle, bien sûr, qui clôt la pièce, et par les derniers vers qu'elle prononce, adressés au public, elle fait gracieusement entrer en scène l'auteur lui-même, déjà âgé, un peu éloigné des théâtres, mais refusant l'oubli.

Brève bibliographie en français sur Lope de Vega :

- AUBRUN, Charles Vincent, *La comédie espagnole (1600-1680)*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.
- ARANDA, María, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- ESQUERRA, Ramón, « Notes sur la fortune de Lope de Vega en France pendant le XVII^e siècle », *Bulletin Hispanique*, XXXVIII (1936), p. 62-65.
- HAINSWORTH, Georges, « Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII^e siècle) », *Bulletin Hispanique*, XXXIII (1931), p. 199-213.
- LY, Nadine, *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines, 1981.
- MARRAST, Robert (dir.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994. Ce premier tome présente quatorze pièces de Lope de Vega (parmi lesquelles ne figure pas *Las bizzarrías de Belisa*), ainsi qu'un appareil critique intéressant.
- SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines, 1965.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France Ibérie Recherche, Université de Toulouse Le Mirail, 1988.