

Invention et disposition : la question du rapport à la source dans les paratextes des adaptateurs du théâtre espagnol au XVII^e siècle

CHRISTOPHE COUDERC
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
ccouderc@parisnanterre.fr

1. Il ne fait pas de doute que l'étude de l'influence et de la diffusion du théâtre espagnol en France passe d'abord par l'analyse textuelle, moyennant la mise en rapport de textes sources et de textes cibles. Mais, de façon complémentaire, on peut interroger d'autres productions, hors ou en marge de la fiction, où les adaptateurs de la littérature espagnole classique en France ont parfois exprimé des jugements critiques sur leurs sources et ce qu'ils en ont fait. Il s'agit là, plus précisément, de jugements de goût qui relèvent généralement de la simple opinion, sans prétendre à une quelconque portée théorique. Mais on peut y déceler les soubassements de la construction d'une certaine image de la littérature espagnole. La représentation que l'on voit apparaître dans ces textes est l'œuvre de gens de lettres qui ne se préoccupent pas, comme les chercheurs d'aujourd'hui, de mesurer la réalité de l'influence du théâtre espagnol en France. Elle a plutôt pour but, ou en tout cas pour conséquence, de définir l'identité de la littérature française, autant, du reste, qu'à juger celle des voisins – en l'occurrence les Espagnols. Greenblatt ne considérerait-il pas que le *self-fashioning*, c'est-à-dire la construction de soi et d'une image de soi se réalisait dans le rapport à une donnée étrangère ou hostile, une forme d'altérité menaçante qui devait être découverte ou inventée afin d'être attaquée et détruite¹ ? L'image que le Grand siècle construit de la littérature espagnole illustre la pertinence de cette observation. Il peut donc être utile de replacer ces productions textuelles dans le contexte de la construction des stéréotypes nationaux et, partant, dans celui de la vision, alors émergente, qui oppose un

1 « [...] something perceived as alien, strange, or hostile. This Threatening Other [...] must be discovered or invented in order to be attacked and destroyed » : Greenblatt dans son livre *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare* (1980), cité par Sánchez Jiménez (2006 ; 10).

Nord innovant, productif et normé à un Sud archaïque et réfractaire à l'organisation moderne du travail et des relations sociales. Dans cette vision dichotomique, le Sud subalterne, périphérique, oriental(isé), dominé, occupe la polarité négative par rapport au Nord qui le définit, et, en retour, se définit et s'affirme lui-même. Or le champ littéraire, à la période qui nous intéresse, participe de l'élaboration de cette vision, précisément parce qu'il est traversé par les tensions propres à un processus d'institutionnalisation en cours. Il ne faut sans doute pas accorder aux Belles Lettres plus d'importance qu'elles n'en ont ni n'en eurent jamais, mais il est cependant évident qu'au cours du XVII^e siècle la littérature est un enjeu, un instrument, et se constitue en une sorte de *soft power* avant la lettre, notamment parce que la fiction, comme d'autres produits culturels, commence à être étroitement liée à la notion, si importante dans les siècles suivants, du goût². Les textes que nous évoquerons ici rendent compte, à leur échelle, de ce processus de construction d'une image de l'Autre et, en creux, d'une image de soi. Souvent polémique et déformée, mais pas non plus dépourvue de nuances, cette image du théâtre espagnol, de ses formes et de ses auteurs, apparaît avec une netteté certaine dans les dédicaces, les préfaces, les adresses au lecteur, bref, dans un ensemble de paratextes où les acteurs et les commentateurs de l'acclimatation de la *Comedia* en France peuvent rendre compte du processus d'adaptation de leur source³. Dans ce corpus, le foisonnant théâtre espagnol – même si une toute petite partie de sa production était accessible aux lecteurs français – est ainsi, avant tout, clairement identifié comme répertoire de sujets. Sans rechercher l'exhaustivité, nous verrons dans une série d'exemples comment les termes connexes d'invention et de disposition sont convoqués de façon récurrente. Nous tâcherons de saisir le sens et les nuances de ces notions, ainsi que les implications de leur utilisation par les lettrés français.

2. Le premier exemple que nous citerons est un texte de 1614. À cette date, la diffusion imprimée de la *Comedia* en est à ses débuts en Espagne, tout comme son adaptation en France, par conséquent. On considère par exemple que ce n'est qu'à partir de 1617 que Lope de Vega contrôle (et

2 Le terme de 'goût' est présent dans plusieurs des textes cités ci-après. Pour l'importance du « *buen gusto* », d'origine française, dans l'esthétique néo-classique en Espagne au XVIII^e siècle, voir par exemple Checa (2003).

3 La communication dont le présent texte est la trace écrite découle naturellement du projet collectif sur les Idées du Théâtre (IdT), pensé initialement puis coordonné par Marc Vuillermoz.

encore bien imparfaitement) l'édition des *Partes de ses comedias*. Et ce n'est qu'en 1629 que Rotrou, avec *La Bague de l'oubli*, adaptera une pièce de Lope (*La sortija del olvido*). Quinze ans avant le début de l'acclimatation du théâtre espagnol, donc, Vital d'Audiguier propose une traduction très partielle de *El peregrino en su patria* (*Le pèlerin, ou l'étranger, en son pays*) de Lope de Vega, qu'il fait précéder d'un prologue. On trouve dans ce paratexte, assez décousu par ailleurs, une série de jugements à l'emporte-pièce par lesquels l'adaptateur-traducteur, d'une certaine façon, justifie ses choix ainsi que la liberté qu'il a prise avec l'original (ce qui, comme on sait, est tout à fait normal et courant à cette époque). Vital d'Audiguier adopte d'emblée un point de vue protonationaliste qui classe l'humanité en types nationaux, ou ethnotypes :

Généralement tous les Espagnols sont vains en leurs discours, impropres en leurs parolles, insolents en leurs figures, extravagants en leurs conceptions, ennuyeux en leurs redites, et si barbares en tous leurs écrits, que c'est presque un galimatias perpétuel dont il est bien malaisé de se démêler. Tellement que qui s'amusera à suivre entièrement leur espagnol trouvera moyen de faire le sot en françois (Vega, 1614 ; n. p.).

3. Vital d'Audiguier énumère des défauts relatifs au style, aux bienséances ou à la vraisemblance. La sentence est généralisante, essentialisante. Elle annonce par là d'autres jugements plus tardifs et plus péremptoirs mais au fond guère différents, dans le sens où ils glisseront avec la même aisance des considérations esthétiques à une disqualification culturelle plus globale. La radicale étrangeté et la *barbarie* sont les signes que cette vision typifiante contient au moins en germe une orientalisation de la culture espagnole qui deviendra l'une des composantes de la légende noire (Sánchez Jiménez, 2016)⁴. Il n'est donc pas impossible que ce texte ait bénéficié d'une assez bonne diffusion et qu'il ait joué son rôle dans la constitution d'une certaine image, en France, de la poésie dramatique qui s'écrivait alors au-delà des Pyrénées.

4. Quoiqu'il soit pourtant bon connaisseur de la littérature espagnole, Saint-Évremond expose ainsi des idées du même ordre dans un texte publié bien plus tard (en 1677) :

4 L'orientalisation de la littérature espagnole classique n'est pas une invention de la critique contemporaine. Entre maints exemples possibles, citons Sismondi : « Les littératures dont nous nous sommes déjà occupés sont [...] européennes : celle-ci est orientale. Son esprit, sa pompe, le but qu'elle se propose appartiennent à une autre sphère d'idées, à un autre monde. » (Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe* (1^{re} édition 1813), cité par Vélez Sainz, 2016 ; 208).

Pour la régularité et la vraisemblance, il ne faut pas s'étonner qu'elles se trouvent moins chez les Espagnols que chez les Français. Comme toute la galanterie des Espagnols est venue des Maures, il y reste je ne sais quel goût d'Afrique, étranger des autres nations, et trop extraordinaire pour pouvoir s'accommoder à la justesse des règles (Saint-Évremond, 1740 ; 228).

5. On retrouve une idée semblable quelques années plus tard (1682) dans la correspondance diplomatique étudiée par María Luisa Lobato, à propos de « *una representación de aspecto grandioso y de tal majestad que podía relacionarse con las costumbres de los moros, que han habitado en este país durante mucho tiempo. El marqués de Astorga fue el conductor montado sobre un caballo etc.* » (Traduction de : Lavanguyon au roi, juin 1682, Aff. étrangères, Paris, corresp. T. 68, fol. 170-172 – dans Lobato, 2007 ; 29).
6. Le texte de Vital d'Audiguier cité précédemment nous intéresse surtout pour l'importance qu'il accorde à la notion d'invention, qui surgit au détour d'une réflexion du préfacier sur ses sources, et qui est corrélée à celle d'ingéniosité. Il considère à cette occasion que Lope de Vega est « un bel esprit, docte, *ingénieux* et recommandé d'une grande lecture, *riche en ses inventions*, et dont l'art, s'éloignant du chemin battu des communs auteurs espagnols, a fait une nouvelle trace à sa renommée » (Vega, 1614, Préface ; n. p. ; nous soulignons, comme dans toutes les citations suivantes). 'Riche' est à comprendre ici comme « Qui est en grande quantité, abondant » (*Trésor de la Langue Française informatisé*, s. v. riche), ce qui est un compliment facilement transformable en blâme⁵. On pourrait du reste se demander si le stéréotype de l'inventivité espagnole ne renferme pas une part de vérité, ou, plus exactement, si les Français ne l'ont pas élaboré à partir de la littérature espagnole elle-même et de ce qu'il s'en disait en Espagne, et qui avait pu être diffusé en France. Vital d'Audiguier, dans le même texte, fait ainsi état de la formule « *es de Lope* », qui sera ensuite reprise et glosée par d'autres auteurs français⁶. Dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega parlait déjà de sa réputation d'auteur prolifique et indiquait que sa renommée dépassait les frontières. Et peut-être faut-il prendre ici en

5 La consultation de la base de données IdT permet de retrouver le syntagme « riches inventions » chez Baro (Préface de *La Clorise*, 1632 : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=29>) tandis que dans la préface de *Tyr et Sidon* (1628) Jean de Schélandre parle de « riches descriptions, et autres rares inventions toutes nouvelles qui s'y rencontrent » (<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=336>).

6 Voir Hainsworth, 1931 ; 202. La formule « *es de Lope* » était apparue peu auparavant, en 1609 : voir Sánchez Jiménez, 2018 ; 166).

compte l'énorme succès de *Don Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires*⁷ de Cervantès, qui s'était lui-même qualifié de « *raro inventor* » (la formule est dans son *Viaje al Parnaso*, v. 218 et v. 223). Dès son titre, puis dans la préface, la première partie du *Quichotte* associait l'*ingenio* au livre et à son héros, et le titre de la première traduction française a conservé l'adjectif : *L'ingénieur Don Quixote de la Manche Traduit fidèlement en François par César Oudin*. Or l'*ingenio*, comme l'a expliqué Mercedes Blanco, désigne une capacité d'invention exceptionnelle, comme celle dont disposent les personnages cervantins de don Quichotte et du Licencié Vidriera, qui tous deux

méritent d'être qualifiés d'ingénieurs parce qu'ils arrivent à rendre vrai le faux, au moins métaphoriquement. Ils se montrent capables d'engendrer du nouveau en incarnant la fiction conçue par leur esprit. Don Quichotte, dès le titre du livre qualifié d'ingénieur, est doué d'une extraordinaire capacité d'invention (Blanco, 1992 ; 35)⁸.

7. Quoi qu'il en soit, cette qualité que Vital d'Audiguier reconnaît à Lope est extensible à tous les auteurs espagnols : « Il faut garder leur ordre, et leurs inventions qui sont bonnes, mais notre façon d'écrire est plus nette et plus religieuse, non seulement que la leur, mais que d'autre Nation qui soit en l'Europe » (Vega, 1614, Préface ; n. p.).
 8. Vital d'Audiguier devait être satisfait de sa formule, puisqu'il la reprend presque textuellement dans le prologue de sa traduction des *Nouvelles ejemplares*. Le volume est publié également en 1614 mais postérieurement aux *Diverses fortunes*, comme on le comprend par l'allusion que l'auteur fait à « un autre endroit » de ses écrits : « [Il] faut confesser que les Espagnols ont quelque chose par-dessus nous en l'ordre et en l'invention d'une Histoire ; mais en contrechange ils sont bien éloignés aussi de la pureté de nos écrits, comme j'ai fait voir à un autre endroit » (Cervantes, 1614, Préface ; n. p.).
 9. Vital d'Audiguier adresse à la littérature espagnole, en général, des reproches d'ordre moral autant que stylistique, semble-t-il : les deux para-
- 7 La traduction par Oudin de *Don Quijote* est publiée précisément la même année, en 1614. Elle connaîtra le succès avec 14 rééditions (à Paris et à Rouen) entre 1614 et 1664 ; celle de la suite, par Rosset, publiée en 1618 (*Seconde partie de l'histoire de l'ingénieur et redoutable Chevalier Dom-Quichot de la Manche*) aura huit rééditions (Canavaggio, 2005 ; 48).
 - 8 Au XVIII^e siècle, Linguet, préfaçant les traductions qu'il rassemble dans son *Théâtre espagnol* évoque ainsi « ces fictions ingénieuses appelées *Nouvelles* » (Linguet, 1770 ; v-vi).

textes s'éclairant l'un l'autre, la façon d'écrire « nette et religieuse » est le négatif d'une écriture qui manque de « pureté ». En dépit de cette critique, pour cet auteur la littérature espagnole n'est pas dépourvue d'attraits. Mais l'excellence de la littérature espagnole est cependant limitée dès lors qu'on ne veut y voir qu'un réservoir de matière première, un filon dont il faut extraire les sujets. Les deux premières occurrences du terme d'invention (dans le premier des deux textes) sont d'ailleurs au pluriel : ces « inventions », « bonnes » ou « riches », nous invitent à comprendre le terme comme un synonyme de sujet, d'histoire ou de fable. « L'invention d'une histoire » (dans le second texte) est à ce titre une formulation plus précise du point de vue rhétorique : les Espagnols apporteraient l'invention, le choix thématique, c'est-à-dire la première étape de l'élaboration du discours, qui est trouver quoi dire. « L'ordre », cependant, pourrait renvoyer à l'ordre ou l'ordonnancement des parties du discours, à la structuration de la matière. Sans être strictement un concept rhétorique, la notion a trait à la *dispositio*. Nous voici donc dans la deuxième phase de la production du texte, qui est '*inventata disponere*' (Barthes, 1970 ; 197), dont Christian Biet rappelait qu'elle est « la mise en forme générale de la 'fable' au sens aristotélicien du mot (autrement dit de l'histoire dont il est question, de son sujet fictionnel) » (Biet, 1996 ; 71). Et c'est à partir de la phase de l'*elocutio* que la supériorité des Français est avérée.

10. Dans l'avis « Aux lecteurs » de l'anonyme *Le Matois Mari, ou La Courtisane attrapée* publiée en 1634, 'inventions' apparaît également au pluriel, et avec une nuance pareillement péjorative.

Messieurs,

L'estime que j'ai ouï faire à plusieurs esprits qui ont le goût assez délicat, du livre espagnol intitulé *El sagaz Stacio marido examinado* m'a donné occasion d'obliger par mes prières un de mes amis à le traduire, en quoi il a fort heureusement réussi et de beaucoup envié par-dessus les *inventions* du sieur de Salas son auteur. Il a approprié cette comédie aux pratiques et façons de faire de Paris pour vous paraître plus agréable. Je souhaite que vous y preniez le divertissement que vous y pouvez trouver, pourvu que vous ne vous amusiez pas à la censure, car il n'y a rien de si poli que la médisance n'y trouve prise. Et en attendant que je vous fasse voir celle de *La Célestine ressuscitée*, exercez ici votre jugement pour discerner laquelle des deux principales personnes de cette comédie a fait la plus signalée action de charité : ou une femme pour avoir retiré un homme de l'hôpital ou un homme pour avoir retiré une femme du bordel (*Le Matois Mari*, préface ; n. p.).

11. Céline Fournial commente avec justesse dans sa présentation pour Idt :

l'éloge de l'œuvre espagnole originale, *El sagaz Estacio, marido examinado* de Salas Barbadillo, justifie sa traduction et fait glisser le texte vers une comparaison des deux versions qui tourne à l'avantage de l'auteur français : celui-ci a su enchérir sur les 'inventions' de son prédécesseur.

12. Pour le dire avec Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo, dans ce type de formulations « la notion d'invention renvoie sans ambiguïté au 'contenu' fictif » (Hautcœur, 2005 ; 158). L'autrice, dans son excellent livre sur les *Parentés franco-espagnoles au XVII^e siècle*, en donne plusieurs exemples, principalement tirés des paratextes accompagnant les traductions de nouvelles espagnoles, tel celui de Baudoin parlant des nouvelles d'Agreda y Vargas, dans l'adresse 'au lecteur' de ses *Nouvelles morales* : « Il est vrai, que pour le regard de ses inventions, je ne les ai en rien altérées, parce qu'elles m'ont semblé gentilles, et assez bien imaginées » (Hautcœur, 2005 ; 156). Sous la plume de D'Ouille, à propos de María de Zayas, source de ses *Nouvelles amoureuses et exemplaires*, la notion retrouve le singulier et sa valeur rhétorique : « Entre plusieurs nouvelles composées en espagnol par une dame qui ne se peut égaler, non seulement pour l'invention, mais pour l'élocution encore aux plus célèbres écrivains du siècle, je vous en ai choisi six qui m'ont paru les plus agréables » (Hautcœur, 2005 ; 156). Alexandre Hardy connaissait peut-être le qualificatif de « raro inventor » évoqué plus haut à propos de Cervantès : de l'auteur du *Quichotte*, Hardy écrit en effet ceci, par quoi se termine l'Argument de sa tragi-comédie *Cornélie* : « Ce riche sujet étant imité de Cervantes, un esprit poli, net, judicieux et inventif entre tous ceux de sa nation » (Hautcœur, 2005 ; 158).
13. Il est donc courant que les adaptateurs de la *Comedia* en France reconnaissent ce qu'ils doivent à leurs prédécesseurs. C'est ce que fait Rotrou quand il publie en 1635 sa *Bague de l'oubli* (dont nous avons rappelé qu'il s'agissait de la première adaptation française d'une pièce de Lope). Offrant sa pièce au roi, il insiste d'abord sur les questions de bienséance. Comme d'Audiguier avant lui – et on peut se demander si ce n'est pas à son imitation – il choisit le qualificatif de « religieuse » :
- En effet, Sire, j'ai tant travaillé à la rendre capable de vous plaire, je l'ai rendue si modeste et j'ai pris tant de peine à polir ses mœurs, que si elle n'est belle, au moins elle est sage, et que d'une profane j'en ai fait une religieuse (Rotrou, 1635, Adresse au roi ; n. p.).
14. C'est dans l'adresse au lecteur de la même pièce que le dramaturge reconnaît sa dette à l'égard de son modèle : « c'est une pure traduction de

l'auteur espagnol de Vega » (Rotrou, 1635, Adresse au lecteur ; n. p.). Corneille aussi reconnaît aux auteurs dont il s'inspire d'avoir trouvé de beaux sujets. Dans l'examen du *Menteur* (1644) il écrit, à propos de sa source, *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, qu'il attribue par erreur au « grand Lope de Vega » : « le *sujet* m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles [pièces] que j'aie faites, et qu'il fût de mon *invention* » (Pierre Corneille, 1644 ; 965). Anne Teulade remarque à cet égard que « cet éloge de l'*inventio* de la pièce espagnole renvoie à un avis très partagé par les Français : les dramaturges vont abondamment puiser à la source de la *comedia* en raison de ses intrigues pleines de rebondissements » (Pierre Corneille, 1644 ; 965). Dans l'examen de *Don Sanche d'Aragon* (publiée en 1660), Corneille écrira que :

Cette pièce est toute *d'invention*, mais elle n'est pas toute de la mienne. Ce qu'a de fastueux le premier acte est tiré d'une comédie espagnole intitulée *El Palacio confuso*, et la double reconnaissance qui finit le cinquième est prise du roman de *Don Pélage* (Pierre Corneille, 1660 ; lxxi).

15. La tournure de la première phrase est de l'ordre du zeugme : le substantif « invention » renvoie d'abord au syntagme 'sujet d'invention', opposé implicitement au sujet historique, tout comme le fictif s'oppose au vrai⁹ – ce qui en l'occurrence éloigne *Don Sanche d'Aragon* du genre tragique. Mais la reprise par le possessif (« la mienne ») renvoie à la revendication (banale, comme dans la citation précédente) de la paternité d'une œuvre ou plus exactement ici à la reconnaissance d'une dette envers un texte préexistant. La polysémie du terme démontre que l'invention est en étroite corrélation avec la notion plus vaste de l'imitation et qu'elle touche par conséquent également aux revendications d'auctorialité autant que d'originalité. La dédicace de la même pièce à Monsieur de Zuylichem commence ainsi par : « Voici un poème d'une espèce nouvelle, et qui n'a point d'exemple chez les Anciens » (Corneille, 1660 ; n. p.).

16. En 1639, à l'occasion de la publication de *L'illusion comique*, Corneille insistait déjà sur l'idée de la nouveauté : « Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle » (Corneille, 1639 ; n. p.). Or, ce dernier adjectif, comme l'indique B. Louvat-Molozay dans son édition pour IdT,

⁹ La question, dépendant de celle plus générale de la réflexion autour du vrai et du vraisemblable, est bien entendu centrale dans la réflexion théorique de Corneille. Sur ce point, voir l'article portant sur la fiction dans Lochert, Vuillermoz, Zanin (2018, en particulier p. 290-292).

ne manque pas de faire songer au sous-titre de *La Comédie des comédiens* de Scudéry (1635), pour la qualification de laquelle le dramaturge avait préféré la formule de ‘poème de nouvelle invention’ à un sous-titre générique plus attendu. Dans l’avis ‘Au lecteur’, Scudéry le commentait en ces termes : ‘l’invention en est nouvelle, et si je ne me trompe divertissante...’

17. D’Ouille, dans les mêmes années, prologuant *Les trahisons d’Arbiran*, occultait sa source, pour revendiquer l’originalité de son sujet avec un vocabulaire comparable : « ce qu’il y a de remarquable en cette pièce, c’est qu’elle est d’une *invention* toute nouvelle : car il n’y a ni mort, ni mariage, ni recouvrement d’enfants ou de parents perdus, qui sont les sujets de toutes les pièces que l’on a traitées jusques à aujourd’hui » (Le Métel d’Ouille, 1638 ; n. p.). Comme le commente Anne Teulade dans son édition du paratexte pour IdT, d’Ouille se garde de mentionner qu’il s’inspire de deux comedias de Lope de Vega (*Los embustes de Celauro* et *La inocente Laura*) : « Lancaster indique que *Le Duc d’Ossone* de Mairet (1636) comportait déjà un tel sujet. La vraie nouveauté de l’invention réside dans la source espagnole, que d’Ouille ne mentionne pas ». Le même auteur insiste également sur le choix du sujet dans la Dédicace au duc de Guise de *La Dame suivante* (publiée en 1645), une adaptation très fidèle de l’original espagnol (*La doncella de labor* de Pérez de Montalbán), quand il considère aussi qu’il a « attiré l’approbation des plus difficiles pour ce qui est du sujet que l’on a trouvé surprenant, extrêmement intrigué, et raisonnablement débrouillé » (Le Métel d’Ouille, 2020 ; 74). Anne Teulade rappelle que dans la dédicace de sa *comedia* Pérez de Montalbán vantait déjà sa composition : « *le presento esta comedia, que a mi ver es la más ingeniosa y aliñada de cuantas he escrito* » (Le Métel d’Ouille, 2020 ; 74). Comme le suggère Teulade dans l’étude qu’elle a consacrée à ce paratexte (2016 ; 144), le fait que d’Ouille passe ses sources sous silence peut s’expliquer par le contexte de la querelle du *Cid*, qui agitait depuis 1637 le milieu lettré dans la suite du succès de la tragi-comédie de Corneille. De multiples polémiques tournèrent alors autour de la question de la source, respectée de trop près, selon ses détracteurs, par Corneille. Scudéry, en particulier, l’avait attaqué sur ce point dans ses *Observations sur le Cid* (voir Civardi, 2004). Alors même qu’il est loin d’être un imitateur servile, d’Ouille occulte les hypotextes de ses pièces, comme s’il était acceptable et défendable d’être original et novateur, autrement dit inventif, mais pas de prendre ses sujets chez autrui – ce que cependant la littérature française de ces mêmes années fait massivement en s’inspirant notamment des Espagnols et des Italiens. Au

fond, tout se passe comme si les atermoiements et les hésitations terminologiques révélaient l'inconfort de ces dramaturges face à l'invention, notion reliée à la tradition rhétorique mais dont en réalité la rhétorique échoue à rendre compte, probablement avant tout parce que le public de théâtre valorise alors la nouveauté et l'originalité des actions qu'on lui met sous les yeux, là où la tradition rhétorique entendait l'*inventio* comme « *selección de los materiales codificados en la topica, ese repertorio de communes loci establecidos desde los modelos de la tradición* » (Ruiz Pérez, 2019 ; 12).

18. On trouvera, un peu plus tard, chez Scarron, une proximité comparable entre les notions de sujet et d'invention. Scarron écrit ainsi au début de l'épître dédicatoire de *L'Écolier de Salamanque* (1650) que c'est « un des plus beaux *sujets* Espagnols, qui ait paru sur le Théâtre Français depuis la belle comédie du *Cid* » (Scarron, *L'Écolier de Salamanque*, ou *Les généreux ennemis*, cité par Pavesio, 2020 ; 49). Dans le *Roman comique* (1651), il dit des Français que « s'ils *n'inventent* pas tant que les autres nations, ils perfectionnent davantage » (cité par Lochert, 2010 ; 232).
19. Plus superficiel, peu original, mais pour cette raison même très intéressant, Boisrobert révèle également sans fard qu'il s'inspire de la *Comedia*, par exemple quand il adapte *La celosa de sí misma* dont il dit : « comme j'ai senti que la pièce était fort jolie, – ce que je puis dire sans vanité puisqu'un autre en est l'inventeur ». Il fait là allusion à Tirso de Molina, un « fameux auteur espagnol qui en a presque fourni toute l'*invention* » (Le Métel de Boisrobert, 1650 ; n. p.). Dans l'avis au lecteur de *La Folle Gageure*, saturé par le champ lexical de l'invention, Boisrobert pointe l'excellence des modèles espagnols, non sans contradiction quand il déclare vouloir rivaliser avec les auteurs d'outre-Pyrénées tout en annonçant dans le même texte qu'il vient de faire une nouvelle adaptation d'un modèle espagnol :

Quoique la gloire de l'*invention* soit due au fameux auteur espagnol d'où j'ai tiré le sujet de cette comédie, je prétends toutefois, si elle mérite quelque louange, que j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement j'en ai retranché toutes les choses importunes et superflues qui faisaient peine à l'esprit, mais que je pense encore en avoir rectifié plusieurs autres qui faisaient autant de peine au jugement. S'il te plaît, lecteur, te donner la peine de lire cette comédie dans l'espagnol sous le titre qui lui est donné, du *Plus grand impossible*, tu m'avoueras que je n'ai pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la française, et le fripier ne te paraîtra peut-être pas moins adroit que le tailleur. J'ai mis la scène à Londres, qui était à Naples, et j'ai cru qu'il serait mieux séant de gager et de railler en liberté devant une comtesse de Pembroc qui entendait raillerie, et qui avait la réputation d'aimer la galanterie et les belles choses, que devant une grande reine à qui on devait *plus de respect*, et qui

ne devait pas permettre tant de familiarité. Tu en trouveras une autre chez le même libraire, nouvellement imprimée, sous le titre de[s] *Trois Oronte*, qui est toute de mon esprit et de ma façon, et par elle tu jugeras que *si nous nous donnions quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seraient pas les seuls maîtres des belles inventions*. Je t'en promets une dans fort peu de temps que j'ai tirée du même auteur espagnol, sous le titre de *La Vérité menteuse* ; je me suis plusieurs fois étonné en la lisant, comment les illustres Corneille, qui nous ont déjà donné de si beaux et de si merveilleux ouvrages, et leurs inférieurs, encore que nous voyons quelquefois traiter des sujets si pitoyables, n'ont point découvert celui-ci, si plein de richesse et d'*invention*. Je puis dire avec vérité que le grand Lope de Vega s'y est surmonté lui-même, je ne vis jamais rien de si beau ni de si brillant, mais j'ose croire sans beaucoup de présomption que je l'ai rendu juste et poli, de brut et de déréglé qu'il était, et que *si nos muses ne sont aussi inventives* que les italiennes et les espagnoles, elles sont au moins plus *pures et plus réglées* (Le Métel de Boisrobert, 1653 ; n. p.)

20. À l'inventivité foisonnante des dramaturges espagnols – par où l'on voit comment l'abondance louée plus haut s'est transformée en luxuriance suspecte –, l'auteur français oppose la régularité et les bienséances, sans originalité, donc, par rapport aux remarques déjà commentées d'un Rotrou ou d'un Corneille. Dans la préface de *Cassandre, comtesse de Barcelone* – cette même pièce qu'il annonçait dans le paratexte précédent – adaptée de *La mentirosa verdad* de Villegas, Boisrobert fait des mots auteur et inventeur deux purs synonymes¹⁰ :

Je m'assure, Lecteur, que cette tragi-comédie que toute la cour et toute la ville ont trouvée si belle sur le théâtre ne te paraîtra guère moins agréable sur le papier, et que tu la trouveras aussi bien soutenue par la délicatesse et par la majesté de ses vers que par la dignité de son sujet. Si Villegas, Espagnol assez obscur qui a été assez heureux pour trouver un si beau nœud, eût eu la même fortune dans le dénouement, cette seule production l'aurait sans doute égalé aux plus fameux *inventeurs* de sa nation et de son siècle. Si, comme cette pièce est assez rare, il arrive par hasard qu'elle vienne à tomber entre tes mains, j'ai la vanité d'espérer que tu priseras peut-être moins les richesses et les profusions de *l'auteur que ma petite économie* (Le Métel de Boisrobert, 1654 ; n. p.).

21. Comme le commente l'éditeur du texte dans IdT, l'économie renvoie bien ici à la disposition. Boisrobert explicite l'idée deux ans plus tard, à l'oc-

¹⁰ Hauteroche, parlant de sa *Dame invisible* (qu'il adapte de *La dama duende* de Calderón, comme trente ans avant lui d'Ouille dans *L'esprit follet*) emploiera également dans sa préface le terme 'inventeur' pour 'auteur' : « Cette illustre princesse me fit mettre entre les mains l'*original* espagnol, et je crus que c'était m'ordonner tacitement d'y travailler. Le fameux Calderón en est l'*inventeur*, et j'ai fait mes efforts pour ne rien diminuer des grâces de son ouvrage. *La Dama duende* est le titre de cette comédie, que j'ai suivie autant qu'il m'a été possible. Je me suis servi de quelques scènes d'une autre intitulée *El escondido y la tapada*, que j'ai trouvées fort propres à mon dessein. Adieu » (Hauteroche, 1685).

casation de la publication de sa pièce *Les coups d'amour et de fortune*. Pareillement, la reconnaissance de ce qu'il doit son sujet à un Espagnol est compensée par la revendication de la disposition :

Je ne sais, Monsieur, si j'aurai aussi [h]eureusement travaillé à *rectifier la disposition de ce sujet espagnol*, que l'on s'est imaginé de m'avoir dérobée, que vous avez généreusement agi pour rétablir ma réputation que l'on avait aussi songé à me dérober, et que l'on avait défigurée aussi misérablement que mon ouvrage (Le Métel de Boisrobert, 1656 ; n. p.).

22. Boisrobert fait ici allusion à une pièce de Quinault portant un titre très proche, et tirée de la même source. L'éditeur du texte pour IdT propose opportunément – compte tenu de la syntaxe et de l'orthographe un peu lâches de Boisrobert – d'éclairer le sens de la phrase : « [disposition] que l'on pensait avoir réussi à me dérober. Boisrobert sous-entend que le plagiat de son rival n'est pas réussi » ; ce commentaire nous semble d'autant plus pertinent que ce que défend l'auteur comme sien est bien la disposition, objet du larcin.

23. Quoi qu'il en soit, on peut remarquer que Boisrobert reconnaît de façon presque systématique ce qu'il doit à ses sources (espagnoles, en l'occurrence). C'est ce que fait également Thomas Corneille, comme le signale Monica Pavesio dans les commentaires qui accompagnent les paratextes de cet auteur que la chercheuse a édités dans IdT. Lui aussi utilise abondamment le doublet sujet/invention, comme au détour de l'épître qui précède l'édition de *Les engagements du hasard*, où, faisant une allusion pleine d'ironie à Boisrobert, il écrit : « il tourne les choses d'une manière si galante, il donne tant d'agrément aux *inventions les plus stériles et les plus déréglées des originaux espagnols*, qu'il n'appartient qu'à lui seul d'en faire des copies qui les effacent » (Thomas Corneille, 1657 ; n. p.). Les mêmes idées apparaissent dans ses autres paratextes, comme dans l'Épître de *Dom Bertrand de Cigarral* (1652) où il est question d'extravagance, de Lope de Vega et (donc) d'irrégularité. Ou comme à la fin de la dédicace au lecteur de *L'amour à la mode* (1653) :

Au reste je confesse ici librement à mon ordinaire que les Espagnols m'ont fourni le *sujet* de cette comédie aussi bien que des autres, et que j'en dois l'*invention* à D. Antonio de Solís qui lui a donné le même titre de *El amor al uso* (Thomas Corneille, 2015 ; 678).

24. Ou encore dans la dédicace du *Charme de la voix*, où Corneille explique que sa trop grande fidélité à l'original fut la cause de l'insuccès de

sa pièce, alors qu'il aurait dû tenir compte de la différence de goût entre les Espagnols et les Français. Le texte est un peu long, mais il constitue un condensé éclairant des éléments de la *doxa* classique, face à laquelle la *Comedia* sert de repoussoir :

J'ai rendu *si religieusement* jusqu'ici ce que j'ai cru devoir aux auteurs espagnols qui m'ont servi de guides dans les sujets comiques qui ont paru de moi sur la scène avec quelque succès, qu'on ne doit pas trouver étrange si, leur en ayant fait partager la gloire, je refuse de me charger de toute la honte qui a suivi le malheur de ce dernier, puisqu'en effet j'eusse peut-être moins failli si je ne me fusse pas attaché si étroitement à la conduite de D. Augustin Moreto, qui l'a traité dans sa langue sous le titre de *Lo que puede la apprehension* [sic]. Si vous voulez vous souvenir de la lecture que nous fîmes ensemble de cet *original*, avant que j'en commençasse la *copie*, vous vous souviendrez en même temps que j'en combattis opiniâtement tous les caractères et soutins que, quelque soin que l'on apportât à les justifier pour le faire paraître avec quelque grâce sur notre théâtre, il serait impossible d'en venir à bout sans faire voir toujours ceux qui sont intéressés dans cette intrigue plus capricieux que raisonnables ; néanmoins cet excellent ami qui me portait à ce dessein appuya si fortement devant vous le conseil qu'il m'avait déjà donné d'y travailler, que vous vous en laissâtes vous-même persuader et crûtes que, puisque la bizarrerie des motifs qui font agir tous les personnages de cette comédie avait été reçue en Espagne avec acclamation, il y avait lieu d'espérer que, pour peu que j'employasse d'adresse à *les rendre plus justes*, ils ne déplairaient pas en France. Il n'en fallut point davantage pour me forcer à me rendre ; je ne voulus plus opposer que le goût des deux nations est fort différent, que *ces entretiens de valets et de bouffons avec des princesses et des souverains, que l'une souffre toujours avec plaisir dans les actions les plus sérieuses, ne sont jamais supportables à l'autre dans les moins importantes*, et que les plus ingénieuses nouveautés deviennent rarement capables de nous divertir quand elles semblent en quelque sorte opposées à la raison (Thomas Corneille, 1658 ; n. p.).

25. En guise de synthèse, pour terminer cette énumération (non exhaustive) nous pouvons revenir à Saint-Évremond, qui couple clairement l'invention et le sujet. Il donne lui aussi une sorte de formulation très claire de ce qui est déjà ou deviendra la *doxa* néo-classique concernant le phénomène de l'acclimatation de la *Comedia* espagnole en France. Du reste il utilise le passé, comme pour renforcer la visée rétrospective qui est la sienne :

Les esprits de Madrid sont plus *fertiles en inventions* que les nôtres ; et c'est ce qui nous a fait tirer d'eux *la plupart de nos sujets*, lesquels nous avons remplis de tendresses et de discours amoureux, et où nous avons mis plus de régularité et de vraisemblance (Saint-Évremond, 1740 ; 228)¹¹.

11 Dans un texte publié en 1738, deux avant, donc, celui de Saint-Évremond, on trouve la même idée que le théâtre espagnol, « dénué de règles » est un réservoir « par le nombre prodigieux et la variété des sujets de comédie qui n'appartiennent qu'à lui » : voir ce texte cité ici même dans la contribution de Salomé Vuelta García.

26. Les exemples précédemment commentés illustrent bien le rapport complexe qu'entretiennent les lettrés français du Grand Siècle avec l'Espagne : l'admiration est présente dans leurs commentaires mais il est rare qu'elle ne soit pas assombrie par la critique. Et la relative polysémie du terme d'invention amène à nuancer tout jugement d'ensemble sur la question. On peut cependant relever l'émergence d'un lieu commun, qui cristallise peu à peu et qui fait de l'invention une spécialité espagnole permettant de limiter et de circonscrire la portée de l'admiration. Pour parvenir à cette construction, ou, plus précisément à ce *construct* (parfois hispanisé en *constructo*), la réflexion théorique – souvent limitée car tous les auteurs de paratexte n'ont pas l'ambition spéculative d'un Pierre Corneille – tend à faire le partage entre invention et disposition. De cette façon, en valorisant le processus de transformation de la matière première, on peut minorer l'importance de ladite matière première. Cela est d'une part conforme à la doctrine du classicisme. Dans son livre sur la tragédie, à propos de ce qu'il appelait l'esthétique de la distance, Christian Biet écrivait :

Face au plaisir irrégulier de l'invention pour l'invention, de l'éblouissement libre et gratuit, la doctrine dite 'classique' substitue le plaisir de l'utilité, le plaisir poli, civil, de l'ordre et de la raison. Elle privilégie le plaisir de la *dispositio* et de l'émotion raisonnable qui permet aux passions d'être purgées, à l'émotion barbare et gothique d'être cadencée par la réflexion (Biet, 1996 ; 70).

27. Dans ce contexte, le recours au topos de l'*inventio* espagnole contribue à la construction d'une image de la littérature espagnole comme baroque, ou non-classique. L'idée d'un 'esprit romanesque' (on trouvera l'expression sous la plume de Marmontel au XVIII^e siècle) propre à la nation espagnole, et reflété par leur littérature, y compris la poésie dramatique, viendra étayer ce topos pour mieux marquer encore une sorte de partage entre l'art de la disposition, spécialité française, et l'effervescence créatrice, qui est originalité brute, et qu'on accorde aux Espagnols¹². Mais par là même, on voit que

12 J'ai tâché de montrer ailleurs (Couderc, 2020) les stratégies mises en œuvre (et les raisons de cette construction intellectuelle) par ces mêmes lettrés français pour rapporter toute la littérature espagnole au roman, afin de mieux mettre en évidence l'excellence française dans l'élaboration d'une esthétique proprement théâtrale. Les rédacteurs de l'article 'auteur' dans l'excellent ouvrage coordonné par Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin, *Le théâtre au miroir des langues* ont relevé la « particularité française » consistant à insister sur l'opération de composition dramatique, spécifique à l'art théâtral : « L'accent est ainsi mis sur le travail mimétique mis en œuvre : sur la construction d'une action, sur l'effort d'adaptation d'un sujet. De là l'abondance de réflexions consacrées à la question de l'*Inventio* et, au sein de cette notion, à celles, secondaires, de l'adaptation et de la Traduction » (Lochert, Vuillermoz, Zanin, 2018 ;

la pensée du classicisme est volontiers une pensée de la domination. Restreindre l'excellence espagnole à la capacité de fournir des sujets revient à en faire une contrée subalterne dont il est nécessaire d'exploiter les richesses. Il convient pour ce faire de spécifier le sens de l'invention dans ce que Esmein-Sarrazin appelle une « poétique rhétorisée ». Dans celle-ci, et après Kibédi-Varga, la spécialiste de l'essor du roman en France remarque que, « tandis que la *dispositio* est valorisée pour sa valeur synthétique, l'*inventio* n'est plus considérée que comme 'l'ensemble des formes possibles du sujet' » (Esmein-Sarrazin, 2008 ; 309). Dans ces conditions, comme le remarquait Barthes, « l'invention renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte ; tout existe déjà, il faut seulement le retrouver ; c'est une notion plus 'extractive' que 'créative' » (Barthes, 1970 ; 198). Les écrivains seraient donc des découvreurs, des conquistadors (Barthes parle aussi de 'jeter son filet' pour ramener de la matière) et Ruiz Pérez a souligné que ce n'est pas par hasard si l'on a appliqué la notion d'invention à la découverte du Nouveau Monde¹³. On peut donc voir dans l'attitude française sur cette petite question sémantique et lexicale une tendance colonisatrice, en tout cas le reflet d'une conduite hégémonique, qui a au fond plus à voir avec l'idéologie qu'avec l'esthétique.

Bibliographie

[Anonyme], *Le Matois Mari, ou La Courtisane attrapée*, Paris, Pierre Billaine, 1634, édition Céline Fournial pour IdT.

BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, 16, 1970, p. 172-223.

BIET Christian, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1996.

[Cervantes Miguel de], *Six nouvelles de Michel Cervantes*, par le sieur d'Audiguier, Paris, Jean Richer, 1614.

427).

13 « La aplicación [de la invención] al ámbito del descubrimiento du Nuevo Mundo es muy significativa de esta construcción mental ». Et le même auteur remarque que dans la langue espagnole de l'âge classique, tandis que invento désignait « la construcción artificial de un objeto antes inexistente [...] 'invención' remitía a la noción de descubrimiento, esto es, a poner a la luz y al conocimiento una realidad antes ignorada » (Ruiz Pérez, 2019 ; 11-12).

BLANCO Mercedes, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Garnier, 1992.

CANAVAGGIO Jean, *Don Quichotte. Du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.

CHECA BELTRAN José, « La teoría teatral neoclásica », in HUERTA CALVO Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, p. 1519-1552.

CIVARDI Jean-Marc, *La querelle du Cid (1637-1638)*, édition critique intégrale, Paris, Champion, 2004.

CORNEILLE Pierre, *L'Illusion comique*, 1639, Dédicace, éd. de B. Louvat-Molozay pour IdT.

_____, *Le menteur*, Examen, 1644 : éd. de A. Teulade, dans Vuillermoz, Marc (dir.), *Les idées du théâtre. Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2019, p. 965-967.

_____, *Don Sanche d'Aragon*, Examen, 1660, éd. de M. Vuillermoz, pour IdT.

CORNEILLE Thomas, *Les engagements du hasard*, 1657, éd. de M. Pavesio pour IdT.

_____, *Le Charme de la voix*, 1658, éd. de M. Pavesio pour IdT.

_____, *Théâtre complet, tome I*, sous la direction de Christopher Gossip, Paris, Garnier, 2015.

COUDERC Christophe, « Sobre el papel de Lope de Vega en la construcción del relato nacional del clasicismo francés », *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, ANTONUCCI Fausta et VUELTA GARCIA Salomé (dir.), Firenze University Press, Studi e saggi, 2020, p. 23-39.

ESMEIN-SARRAZIN Camille, *L'essor du roman : discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008.

HAINSWORTH, George, « Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII^e siècle) », *Bulletin Hispanique*, 1931, vol. 33, n^o 3, p. 199-213.

HAUTCOEUR PEREZ-ESPEJO Guiomar, *Parentés franco-espagnoles au XVII^e siècle. La nouvelle de Cervantès à Challe*, Paris, Champion, 2005.

HAUTEROCHE Noël Le Breton Sieur de, *La dame invisible*, 1685, éd. de M. Pavesio pour IdT.

IdT: Les Idées du Théâtre, base de données en ligne: <http://idt.humanum.fr/index.php>

LE METEL DE BOISROBERT François, *La jalouse d'elle-même*, 1650, Dédicace, éd. de R. Ding pour IdT.

_____, *La Folle Gageure*, Avis au lecteur, 1653, éd. de R. Ding pour IdT.

_____, *Cassandre, comtesse de Barcelone*, Au lecteur, 1654, éd. de R. Ding pour IdT.

_____, *Les Coups d'Amour et de Fortune, ou l'Heureux Infortuné, tragi-comédie*, Dédicace, 1656, éd. de R. Ding pour IdT.

LE METEL D'OUVILLE Antoine, *Les trahisons d'Arbiran*, 1638, éd. de A. Teulade pour IdT.

_____, *Théâtre complet, tome III, La Dame suivante, La Coiffeuse à la mode, Les Morts vivants et Aimer sans savoir qui*, PAVESIO Monica et TEULADE Anne (éd.), Paris, Garnier, 2020.

LINGUET, Simon-Nicolas-Henri, *Théâtre espagnol, tome I*, Paris, De Hansy le Jeune, 1770.

LOBATO María Luisa, « Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689) », *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, FARRÉ VIDAL Judith (dir.), Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 13-44.

LOCHERT Véronique, « Sur les marges du genre. L'hybridité du modèle espagnol au XVII^e siècle », *Reflets du siècle d'or espagnol. Modèles en marge*, TEULADE Anne (dir.), Nantes, Cécile Défaud, 2010, p. 225-238.

LOCHERT Véronique, VUILLERMOZ Marc, ZANIN Enrica (dir.), *Le théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2018.

PAVESIO Monica, « Gli Avis au lecteur delle comédies (e tragi-comédies) à l'espagnole : spunti per la definizione di un nuovo genere ? », *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, ANTONUCCI Fausta et VUELTA GARCIA Salomé (dir.), Firenze, Firenze University Press, Studi e saggi, 2020, p. 41-58.

ROTRON Jean de, *La bague de l'oubli*, 1635, ed. M. Pavesio pour Idt.

RUIZ PEREZ Pedro (dir.), *Autor en construcción : sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica, siglos XVI-XIX*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

SAINT-ÉVREMOND C. de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, *Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai esprit de la Comédie, et sur la Comédie espagnole* [1677], in *Œuvres de monsieur de Saint Evremond, avec la vie de l'auteur, Tome troisième*, [Paris], [s.n.] 1740. SÁNCHEZ JIMÉNEZ Antonio, *Lope pintado por sí mismo*, Londres, Tamesis, 2006.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ Antonio, *Leyenda Negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016.

_____, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.

TEULADE Anne, « Négocier le rapport à l'autorité aristotélicienne : l'apport de la comedia dans le prologue aux Trahisons d'Arbiran de d'Ouille », *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion : regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, BLONDET Sandrine et VUILLERMOZ Marc (dir.), Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2016, p. 139-149.

Trésor de la Langue Française informatisé :
<https://www.atilf.fr/ressources/tlfi/>

[Vega, Lope de], *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenues plusieurs Amoureuses et véritables histoires tirées du pèlerin en son pays de Lopé de Vega*. Divisées en quatre Livres. A Paris, chez Toussaint du Bray, ruë S. Iacques aux Epics-meurs : Et en sa boutique au Palais en la Gallerie des Prisonniers, 1614.

VELEZ SAINZ Julio, in *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia: el teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*, RODRÍGUEZ PÉREZ Yolanda, SÁNCHEZ JIMÉNEZ Antonio (dir.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, p. 205-218.

VUILLERMOZ Marc (dir.), *Les idées du théâtre. Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2019.