

Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par les voyageurs français

MARC VUILLERMOZ
UNIVERSITÉ SAVOIE MONT BLANC

1. Le regard défavorable que les promoteurs du classicisme français portent sur le théâtre espagnol est bien connu. À l'instar de La Mesnardière, qui entendait illustrer les « pratiques vicieuses » en puisant dans les pièces des dramaturges d'outre-Pyrénées¹, les théoriciens ne citent souvent le répertoire du Siècle d'or que comme simple repoussoir pour démontrer l'excellence de la production française. La position des adaptateurs français de *comedias* obéit elle aussi à de semblables considérations stratégiques puisque la concession faite à la richesse de l'invention espagnole ne sert qu'à mieux valoriser la disposition des réécritures françaises². Il m'a donc semblé intéressant de changer d'objet d'étude pour prendre en considération le point de vue des spectateurs français, afin de voir si celui-ci permet de renouveler l'image très figée forgée par les auteurs et les théoriciens.
2. Pour mener à bien cette enquête, je me suis focalisé sur des récits de voyage, lesquels accordent une attention particulière au théâtre, considéré comme un bon observatoire des mœurs du pays visité. Les récits étudiés émanent de voyageurs français de la deuxième moitié du XVII^e siècle et sont au nombre de quatre : *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique, fait en l'année 1655*, d'Antoine Brunel (Brunel, 1666) ; *Journal du Voyage d'Espagne [...]*, de François Bertaut (Bertaut, 1669) ; *Relation du Voyage d'Espagne*, de Madame d'Aulnoy (Aulnoy, 2005) et *Voyages historiques de l'Europe*, de Claude Jordan (Jordan, 1701).

1 « [...] je prendrai des exemples de la pratique vicieuse dans les poètes espagnols » (La Mesnardière, 2015 ; 142).

2 « [...] el topos que se irá repitiendo mucho en Francia según el cual los españoles tienen buena capacidad de invención, pero pecan en la disposición, de suerte que toda la literatura española tiende a asociarse con nociones como la inventiva, la imaginación, la fantasía, lo sorprendente y estrafalario, etc. » (Couderc, 2020 ; 5).

La perspective du voyageur

3. Avant d'envisager les considérations de ces voyageurs français sur le théâtre espagnol de leur époque, il convient de préciser le point de vue qu'ils adoptent. Ces voyageurs sont d'honnêtes gens lettrés, mais dont les compétences linguistiques ne leur permettent pas de goûter les subtilités du texte des pièces en langue originale. Brunel déclare ainsi :

Quant à la composition et aux sentiments qu'on y touche, je n'en saurais rien dire de certain, ma connaissance en la langue n'allant pas encore si avant que j'entende la poésie où sont toujours les façons de parler les plus figurées (Brunel, 1666 ; 29).

4. Il est donc naturel que l'attention de ces observateurs se reporte donc sur les aspects matériels de la représentation. De fait, Brunel livre toute une quantité d'informations sur le prix des places, l'éclairage, les costumes, la disposition des théâtres, le comportement et l'habillement des spectateurs. Cette volonté de recenser de façon quasi encyclopédique les différentes manifestations de la pratique théâtrale anime aussi les autres voyageurs, mais une nouvelle perspective se fait également jour, comme en témoigne le titre qu'ils donnent à leurs ouvrages. Le *Journal* de Bertaut est ainsi censé contenir une « *description fort exacte* » et « *plusieurs traités curieux* » touchant différentes matières. Ce journal contient effectivement de longues descriptions détaillées de la vie théâtrale espagnole, mais l'adjectif « curieux » restreint le champ de l'observation. Celle-ci se fixe en effet essentiellement sur tout ce qui apparaît étrange aux yeux du spectateur français. La même remarque peut être faite à propos des récits de voyage de Jordan et de ceux de Brunel, l'un et l'autre auteur faisant figurer l'adjectif « curieux » dans le titre de son ouvrage³. Au bout du compte, ces récits se construisent comme des cabinets de curiosité : il s'agit de recueillir méthodiquement les « choses les plus rares [...] et les plus extraordinaires » (pour reprendre les termes de l'article « curieux » du *Dictionnaire* de Furetière), afin de contribuer à une meilleure connaissance du pays visité, mais aussi, comme nous le verrons, de jeter par contre-coup un éclairage valorisant sur notre propre patrimoine culturel.

3 Jordan Claude, *Voyage historiques de l'Europe, tome 2 Qui comprend tout ce qu'il y a de plus curieux en Espagne et en Portugal* ; Brunel Antoine, *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique, fait en l'année 1655*, Paris, Robert de Ninville, 1666. Les références de pages que nous donnons dans cet article renvoient à une autre édition, revue et augmentée, datée elle aussi de 1666 (voir bibliographie).

Sujets de description, sujets d'étonnement

5. La première source d'étonnement des voyageurs concerne le lieu théâtral lui-même et son appareil scénique. Si les visiteurs de marque, comme Mme d'Aulnoy, lorsqu'ils sont invités au *Buen retiro* ne manquent jamais de saluer la richesse des décorations du *Coliseo*⁴, la surprise engendrée par les théâtres publics est d'une tout autre nature. Les machines, la musique sont fréquemment raillées pour leur pauvreté et leur caractère disgracieux. Il est tantôt question de « prologue en musique, [où l']on chante si mal que leur harmonie semble des cris de petits enfants » (Brunel, 1666 ; 30), tantôt de « pitoyables machines [faisant] descendre les dieux à cheval sur une poutre » tandis que « les Démons [...] sortaient commodément de l'Enfer avec des échelles⁵ ».

6. À travers ce regard condescendant, où le mépris le dispute avec l'enjouement, le théâtre espagnol apparaît comme un théâtre primitif, à mille lieues du raffinement et de la sophistication de la scène française. De passage à Vitoria où elle assiste à la représentation de *La Vie de Saint-Antoine*, Mme d'Aulnoy tourne en dérision la décoration de la scène et les costumes des comédiens :

La décoration du théâtre n'était pas magnifique. Il était élevé sur des tonneaux et des planches mal rangées, les fenêtres toutes ouvertes, car on ne se sert point de flambeau, et vous pouvez penser tout ce que cela dérobe à la beauté du spectacle (Aulnoy, 2005 ; 58).

7. Brunel partage ce point de vue négatif dans sa description des *corrales* :

[les comédiens] représentent dans une cour où il y a beaucoup de maisons qui y donnent, de façon que les fenêtres des logis [...] ne sont point à eux, mais aux propriétaires. Ils représentent au jour et sans flambeaux, et leur théâtre n'a pas de si belles décorations que les nôtres (Brunel, 1666 ; 59)

Ils ne jouent pas aux flambeaux, mais en plein jour, ce qui empêche que leurs scènes ne paraissent avec éclat (Brunel, 1666 ; 29).

4 « La salle pour les comédies est d'un beau dessein, fort grande, tout ornée de sculptures et de dorures » (Aulnoy, 2005 ; 240).

5 « Il n'a jamais été d'aussi pitoyables machines. On faisait descendre les dieux à cheval sur une poutre qui tenait d'un bout du théâtre à l'autre ; le soleil était brillant par le moyen d'une douzaine de lanternes de papier huilé, dans chacune desquelles il y avait une lampe. Lorsque Alcine faisait des enchantements, et qu'elle invoquait les démons, ils sortaient commodément de l'enfer avec des échelles » (Aulnoy, 2005 ; 248).

8. Enfin, Chappuzeau émet un jugement assez semblable :

[...] il y a partout tant de défauts, si peu d'ornements et si peu de grâce, que qui a vu les théâtres de France, d'Angleterre et d'Italie, ne peut se résoudre à voir deux fois la comédie espagnole, qui se fait de jour et en est d'autant plus désagréable (Chappuzeau, 1671 ; 355).

9. Comme on le voit, dans ces trois jugements, le dénigrement de l'appareil scénique a partie liée avec la nature de l'éclairage. Pour des spectateurs familiers des flamboyantes scènes parisiennes, l'éclairage naturel accentue la pauvreté des décors et prive la représentation des lieux d'une grande partie de son expressivité⁶. La chose devait sembler d'autant plus choquante et paradoxale que les comédies françaises adaptées d'auteurs espagnols, comédies, comme on le sait, très en vogue en France dans les deux décennies centrales du XVII^e siècle, exigeaient lors de leur représentation un maniement précis des lumières, en raison des fréquentes scènes de nuit qu'elles contenaient⁷.

10. Mais le paradoxe le plus saisissant résulte d'une comparaison entre les représentations en extérieur et celles qui se déroulent dans des espaces clos. Brunel remarque en effet :

[...] ce qui me surpris en celui [un auto] que je vis de loin représenter au vieux Prado, est qu'en la rue, et à l'air on a des flambeaux pour ces pièces, et qu'aux théâtres fermés et journaliers, on ne joue pas à la clarté des chandelles, mais à celle du Soleil (Brunel, 1666 ; 116).

11. Quelques décennies plus tard, Jordan corrobore ce témoignage :

Au temps de la Fête-Dieu, les comédiens ferment leur théâtre pendant environ un mois, et représentent dans les places publiques des comédies spirituelles : leurs théâtres sont illuminés de flambeau, quoi qu'en plein jour et en pleine rue ; au lieu que dans les endroits renfermés, où ils représentent leurs autres pièces, ils n'ont d'autre clarté que celle du soleil (Jordan, 1701 ; 99).

6 Certains doctes soulignent tout le bénéfice que l'on peut tirer d'une scène bien éclairée. Ainsi, La Mesnardière écrit-il, à propos de la représentation des prisons : « La noirceur et l'obscurité éclairées d'un rayon de feu et d'une lumière sombre rendront la prison effroyable. » (La Mesnardière, 2015 ; 474). Le Menestrier met quant à lui en évidence le rôle décisif de l'éclairage artificiel dans le découpage de l'espace scénique lors des spectacles à machines : « On fait ordinairement ces représentations de nuit et aux lumières, parce que l'un et l'autre est plus propre aux machines que le grand jour, qui en découvre l'artifice, et même la disposition des lumières sert beaucoup au succès » (Claude-François Menestrier, 1984, 250, cité par Pasquier et Surgers, 2011 ; 125-126).

7 Sur ce point, voir Pasquier, 2005 ; 78-80.

12. Les témoignages de ce genre ne sont pas sans évoquer le *topos* du monde inversé propre aux utopies de l'âge classique. Comme les habitants de la lune décrits par Cyrano, les Espagnols et leurs usages en matière de théâtre sont en effet souvent présentés comme le miroir en négatif des réalités françaises⁸. Alors que le goût français impose mesure et unité dans l'expression, l'Espagne multiplie les excès, les contrastes et les mélanges de ton, en accord avec le tempérament supposé des autochtones, qui passeraient sans transition de l'austère retenue et de l'extrême gravité aux débordements les plus incontrôlés⁹. Or, pour nos voyageurs, cette hétérogénéité surprenante, que les adaptateurs français de *comedias* s'employaient régulièrement à atténuer¹⁰, trouve à se réaliser de façon emblématique dans la représentation de la *comedia*.
13. Quoi de plus étonnant, en effet, que d'entrecouper une pièce sérieuse et souvent pathétique d'intermèdes burlesque et grossiers développant une action seconde¹¹ ? Certes, au pays de Molière, la séance est composite : elle commence par une harangue¹², qui, par sa fonction de *captatio* peut être
- 8 L'étonnement amusé, le goût de l'hyperbole, l'exotisme de fantaisie qui caractérisent les descriptions de Mme d'Aulnoy rappellent aussi le style des récits utopiques, comme en témoigne ce passage de la Seconde Lettre : « Je ne puis pourtant m'empêcher de vous dire que toutes les dames que je vis dans cette assemblée avaient une si prodigieuse quantité de rouge qui commence juste sous l'œil et qui passe du menton aux oreilles et aux épaules et dans les mains, que je n'ai jamais vu d'écrevisse cuite d'une plus belle couleur » (Aulnoy, 2005 ; 59).
- 9 « [...] j'ai remarqué que les Nations les plus graves et les plus sages, comme est l'Espagnole, sont celles qui sont les plus folles, quand elles se mettent à se réjouir, tout de même que les avares deviennent souvent prodigues, quand ils entreprennent de festiner » (Brunel, 1666 ; 116).
- 10 Thomas Corneille, par exemple, déclare avoir voulu rendre plus « justes » les personnages du *Charme de la voix*, comédie inspirée de *Lo que puede la apprehension*, d'Augustin Moreto, en bannissant les entretiens malséants entre valets et souverains : « je ne voulais 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, in site IdT).
- 11 En 1673, Montfleury publie *L'Ambigu comique ou les Amours de Didon et d'Énée, tragédie en trois actes, mêlée de trois intermèdes comiques*, une œuvre extrêmement singulière aux yeux du public français, puisqu'elle introduit une rupture de ton radicale entre la tragédie et ses intermèdes. L'auteur se justifie de cette audacieuse nouveauté en invoquant l'exemple des Espagnols : « Ce mélange n'est pas sans exemple, quoiqu'il ne soit pas ordinaire sur notre théâtre ; et comme c'est un usage établi de tout temps chez les Espagnols, je veux bien avouer que leurs poèmes dramatiques m'ont servi de modèles » (Montfleury, 1673, in site IdT).
- 12 Dans les trois dernières décennies du XVII^e siècle, cette harangue a sans doute dû être

rapprochée de la *loa* et s'achève souvent par la représentation d'une petite pièce comique qui suit celle de la pièce principale (même dans le cas où celle-ci est une tragédie). Par ailleurs, les intermèdes chantés et dansés connaissent une faveur grandissante dans la seconde moitié du siècle. Mais un agencement fluide et une unité de ton règlent le régime d'alternance, à l'inverse donc de ce qu'il advient dans la représentation de la *comedia*.

14. Toutefois, pour un spectateur français, ces ruptures de ton sont encore moins admissibles dans la représentation des *autos*. Traduisant un sentiment général, Mme d'Aulnoy déclare à son hôte Don Augustin :

Je ne pus m'empêcher de lui dire que j'avais vu à Victoria une comédie qui m'avait semblé assez mauvaise et que, s'il m'était permis de dire mon sentiment, je ne voudrais point que l'on mêlât dans des tragédies saintes, qui demandent du respect, et qui par rapport au sujet doivent être traitées dignement, des plaisanteries fades et inutiles (Aulnoy, 2005 ; 190).

15. Enfin, l'inconvenance de cette juxtaposition de matière sacrée et d'intermèdes comiques touche à son comble dans les fêtes qui scandent la vie religieuse, comme le prouvent les témoignages suivants :

La cérémonie que les Espagnols font la veille de Noël ne paraît pas moins ridicule à ceux qui n'y sont pas accoutumés. Les moines et autres ecclésiastiques représentent dans le chœur de leurs églises des comédies burlesques. Avant et pendant la messe de minuit, ils se travestissent en femmes, ou prennent d'autres déguisements, mettant sur leurs visages des masques défigurés [...]. Les tambours de basque et les hautbois sont mêlés avec l'harmonie des orgues. Après quelques cérémonies, ils font une procession dans l'Église sans se démasquer, sautant et dansant, et faisant faire les mêmes postures aux images de la Sainte Vierge, de Saint Joseph, et à un petit Jésus qu'ils portent dans un lit (Jordan, 1701 ; 99-100).

Ce fut là le préparatif des Matines, après lesquelles enfin je vis un Moine qui avait son surplis, qui après avoir fait ce qu'il avait à faire à l'Autel, ôta ce surplis et s'enfuit dans la sacristie pour montrer une casaque d'habit de masque qu'il avait dessous. Peu après, on ouvrit la porte d'en bas de l'Église, par où, en suite de la croix et des chandeliers de la procession, entrèrent quantité de moines avec des masques aussi ridicules, comme ceux des jours gras de Paris, de gros nez, de fausses barbes et des habits grotesques, dansant et sautant avec des tambours de Basque, & des violons qui s'accordaient avec les Orgues.

Il y en avait d'entre eux qui portaient deux images bien habillées, l'une de la Vierge et l'autre de Saint Joseph, qu'ils faisaient danser ; ensuite en venait un autre qui portait un petit lit où était l'Enfant Jésus, et, après avoir fait bien des folies, ils placèrent l'Enfant sur les marches de l'autel, où tous les cordeliers les uns après les autres le furent adorer, puis les masques s'en allèrent. On mit l'Enfant, la Vierge avec Saint Joseph sur l'autel, et on commença la messe (Bertaut, 1669 ; 167-168).

déplacée en fin de pièce (voir à ce sujet Pasquier et Surgers, 2011 ; 44-45).

16. Dans ces deux témoignages, percent l'ironie et la condescendance des voyageurs, mais aucune considération morale ne suit la description des agissements des moines. Or celle-ci contient un florilège de tout ce que les moralistes religieux dénoncent avec véhémence dans la grande Controverse théâtrale qui traverse l'Europe de la première modernité : le traitement indigne des figures saintes, le mélange scandaleux du sacré et du profane (qui se traduit jusque dans la musique, où les orgues sont accompagnées de tambours), le travestissement et surtout, la confusion sacrilège entre l'Église et le théâtre, entre le prédicateur, dispensateur d'une parole de vérité, et son rival diabolique, le comédien, présenté ici sous les traits d'un histrion grotesque. Ainsi, nous n'avons plus seulement affaire à un régime d'alternance, mais à une véritable confusion entre l'office religieux et la représentation théâtrale. Ce principe de confusion mérite que l'on s'y arrête, car il constitue une des principales clefs de lecture des voyageurs français pour rendre compte du théâtre espagnol.
17. Ces voyageurs, en effet, ne cessent de souligner le lien entre théâtre et vie quotidienne, chaque moment de la vie publique (et même de la vie privée) semblant placé sous le signe de la théâtralité. Cette prégnance de l'empreinte théâtrale touche la pratique de la dévotion, comme nous venons de le voir avec l'exemple des moines comédiens. Mais la vie de cour impose également toute une gestuelle codifiée qui n'est pas sans rappeler l'*actio* histrionique (Bertaut et Mme d'Aulnoy décrivent ainsi par le menu le cérémonial qui entoure les réceptions royales auxquelles ils ont pu assister). La sphère galante n'échappe pas non plus à cette influence. Brunel en donne une illustration avec le comportement des femmes dans le carrosse de leurs amants sur la promenade du Prado, carrosse dont les fenêtres font office de scène en miniature : « [...] on les voit [les femmes] en diverses façons dans les carrosses de leurs amoureux. Les unes ne s'y montrent qu'à demi et y sont ou à moitié ou à rideaux tirés ou se montrent à découvert et font parade de leurs habits » (Brunel, 1666 ; 78-79).
18. Enfin, la fréquence des crimes et des faits divers les plus funestes permet à Mme d'Aulnoy d'établir une comparaison entre la vie quotidienne en Espagne et l'univers de la tragédie : « Si je voulais vous dire tous les événements tragiques que j'apprends chaque jour, écrit Mme d'Aulnoy, vous conviendriez que ce pays-ci est le théâtre des plus terribles scènes du monde » (Aulnoy, 2005 ; 283).

19. Le comportement des Espagnols semble donc devoir beaucoup à l'expression théâtrale, mais la réciproque tout aussi vraie, si l'on en croit les récits de nos voyageurs. En effet, la richesse d'invention des dramaturges espagnols, constamment saluée par les français, est fréquemment justifiée par l'évocation des mœurs d'une nation marquée par la violence, la tromperie et les intrigues de toutes sortes. Prétendant construire une étude historique de la société espagnole de la fin du XVII^e siècle à partir du *Voyage en Espagne* de Mme d'Aulnoy (en méconnaissant par là même toute la dimension fictionnelle de l'œuvre de la grande conteuse), Taine, à la fin XIX^e siècle, considère que « Les imbroglios romanesques de Lope et les dénouements tragiques de Calderón se rencontrent à chaque pas dans la vie commune. [...] Les plus étranges imaginations du théâtre ne font que répéter les aventures de la rue » (Taine, 2020 ; 1082).

20. Les exemples fournis par Taine (et avant lui par Mme d'Aulnoy) pour justifier cette idée concernent essentiellement le mode de vie des femmes : constamment surveillées, étroitement recluses, celles-ci ne pourraient connaître d'aventures galantes qu'au prix de subterfuges extraordinaires ; subterfuges dont les dramaturges se seraient à leur tour inspirés.

Nous avouerons bien que 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 [...]. La raison en est qu'en Espagne, où les femmes ne se laissent presque jamais voir, l'imagination du poète se consomme aux moyens ingénieux de faire trouver les amants en même lieu (Saint-Évremond, 1865 ; 371).

21. Cette réflexion de Saint-Évremond présente le fondement d'un des motifs les plus répandus dans la comédie à l'espagnole, celui de la Belle invisible (qui donne son titre à une comédie de Boisrobert). On sait en effet combien les adaptations françaises de *comedias* ont pu exploiter ce filon dramatique, depuis la première d'entre elle, qui lance la vogue du genre, *L'Esprit follet* (1639) de d'Ouille, inspirée de *La dama duende* de Calderón, pièce dans laquelle l'héroïne trouve un « moyen ingénieux » de rejoindre son amant, en jouant les passe-murailles. Par la suite, le voile – servant à la fois à occulter l'identité et à attiser le désir¹³ – devient une spécificité du genre, puisque la presque totalité des pièces françaises du XVII^e siècle comportant un déguisement féminin ostensible (masque ou voile) sont des comédies à l'espagnole¹⁴.

¹³ Voir à ce sujet Catherine Dumas, 2012 ; 117 sqq.

¹⁴ Dans son étude exhaustive de l'usage du déguisement dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles, Georges Forestier remarque que « l'Espagne a transmis à la France l'usage

22. Pour les observateurs français, il ne fait donc aucun doute que le théâtre du Siècle d'or reflète le mode de vie et le caractère des Espagnols, comme le prouve l'exemple du masque féminin. Or cet accessoire était également d'un large usage en France chez les femmes de condition depuis la deuxième moitié du XVI^e siècle, sans pour autant avoir été exploité au théâtre ni avant, ni après la courte période d'une vingtaine d'années durant laquelle fleurissent les adaptations de *comedias*. Il est donc tentant de renverser la perspective des voyageurs, en considérant que, plutôt que de rendre compte du théâtre à la lumière des mœurs espagnoles, ceux-ci ne font que projeter sur une société qu'ils connaissent mal les schèmes théâtraux auxquels les ont familiarisés Boisrobert, Thomas Corneille et autres Scarron. Les récits des aventures qu'ils rencontrent en pays espagnol (en particulier Mme d'Aulnoy) sont d'ailleurs largement tributaires de procédés théâtraux, avec leur lot de péripéties, de tromperies et de coïncidences merveilleuses.

23. Ainsi, à une époque où la vie en Espagne est connue du public français essentiellement par l'entremise d'œuvres littéraires et où le public se forme une idée du théâtre espagnol à partir de la seule lecture du texte des pièces imprimées¹⁵, les récits de voyageurs offrent un point de vue nouveau qui intègre l'expérience du spectateur. Toutefois, ces témoignages, en dépit des multiples déclarations des auteurs pour attester leur véracité, sont doublement biaisés : d'une part, parce qu'ils sont tributaires à la fois des stéréotypes attachés à la nation espagnole et de la vision de la *comedia* véhiculée par ses adaptations françaises ; d'autre part, parce qu'en faisant l'inventaire des bizarreries d'outre Pyrénées, ils visent surtout, au bout du compte, à montrer par contraste la perfection du théâtre français. Ils peuvent par là être rapprochés de ce que l'on appelait à la même époque les *Belles Infidèles*, ces traductions dont l'enjeu principal était peut-être moins de transmettre le patrimoine littéraire antique et étranger que de montrer l'excellence de la langue française.

24. En dernière analyse, la posture adoptée par les voyageurs ne diffère guère de celle des dramaturges et des théoriciens français (Bertaut, dans sa rencontre avec Calderon, affecte d'ailleurs une position de docte blâmant

d'une forme particulière de déguisement ostensible, mais celle-ci ne l'a pas utilisée en dehors des œuvres d'inspiration espagnole » (Forestier, 1988 ; 66).

15 Comme le signale Christophe Couderc, « [...] los literatos franceses reciben la literatura dramática española por el cauce de la difusión impresa y consumen las Partes de comedias como libros para leer » (Couderc, 2020 ; 29).

l'ignorance de son interlocuteur en matière de règles¹⁶) : si les auteurs espagnols brillent dans le domaine de l'invention, leur mérite n'est pas si grand, puisque leur environnement leur fournit une matière narrative prête à l'emploi (à peu de choses près, il suffirait de se promener dans une rue de Madrid pour rentrer chez soi avec une intrigue de *comedia*). Mais surtout, cette concession dans le domaine de l'invention ne vise qu'à mieux affirmer l'absolue supériorité des français en matière de disposition, autrement dit dans le canton le plus noble de l'empire rhétorique.

Bibliographie citée

AULNOY Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d', *Relation du Voyage d'Espagne*, Paris, Desjonquères, 2005.

BERTAUT François, *Journal du Voyage d'Espagne contenant une description fort exacte de ses Royaumes et de ses principales Villes ; avec l'Estat du Gouvernement, et plusieurs Traités curieux, touchant les Regences, les assemblées des Estats, l'ordre de la Noblesse, la Dignité de Grand d'Espagne, les Commanderies, les Bénéfices et les Conseils*, Paris, Claude Barbin, 1669.

BRUNEL Antoine, *Voyage d'Espagne, contenant entre plusieurs particularitez de ce Royaume, Trois Discours politiques sur les affaires du Protecteur d'Angleterre, la Reine de Suède, et le Duc de Lorraine*, Cologne, Pierre Marteau, 1666.

CORNEILLE Thomas, *Le Charme de la voix*, Paris, A. Courbé, G. de Luyne, 1658, dédicace, éd. Monica Pavesio, site IdT.

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; VUELTA GARCIA Salomé (dir.), Firenze, Firenze University Press, 2020, p. 23-39.

16 « [...] à sa conversation, je vis bien qu'il ne savait pas grand-chose, quoi qu'il soit déjà tout blanc. Nous disputâmes un peu sur les règles de la dramatique, qu'ils ne connaissent point en ce pays-là, et dont ils se moquent » (Bertaut, 1669 ; 171).

M. VUILLERMOZ, « Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par les voyageurs français »

CHAPPUZEAU Samuel, *L'Europe vivante ou la relation nouvelle historique et politique de tous ses États*, Genève, J. H. Widerhold, 1671 (site Naissance de la critique dramatique : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php>).

DUMAS Catherine, « Le traitement du voile et l'occultation de l'identité féminine dans quelques comédies françaises inspirées de la Comedia », *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, COUDERC Christophe (dir.), Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 117-132.

FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Genève, Droz, 1988.

[IdT] : *Les Idées du théâtre* : <http://idt.huma-num.fr/index.php>

JORDAN Claude, *Voyage historiques de l'Europe, tome 2 Qui comprend tout ce qu'il y a de plus curieux en Espagne et en Portugal*, Paris, Nicolas le Gras, 1701.

LA MESNARDIERE Jules Pilet de, *La Poétique*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2015.

MENESTRIER Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes*, Paris, R. Guiganard, 1682, Genève, Minkoff, 1984.

MONTFLEURY Antoine Jacob, dit, *L'Ambigu comique*, Paris, P. Promé, 1673, préface, éd. François Demont, site IdT.

PASQUIER Pierre et SURGERS Anne (dir.), *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

PASQUIER Pierre, *Le Mémoire de Mahelot*, Paris, Champion, 2005.

SAINT-EVREMOND Charles de, *Sur nos comédies, exceptées celles de Molière*, in *Œuvres mêlées*, éd. Charles Giraud, Paris, J. Léon Techener fils, 1865, tome II.

TAINÉ, Hippolyte, *Voyage en Espagne par Mme d'Aulnoy, l'Espagne en 1679*, Journal des débats, 16 et 18 novembre 1886, éd. Maxime Perret, in

M. VUILLERMOZ, « Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par les voyageurs français »

Essais de critique et d'histoire, TORTONESE Paolo (dir.), Paris, Classiques
Garnier, 2020, vol. 2.