

# **Comedia palaciega et tragi-comédie française au XVII<sup>e</sup> siècle : adresse au lecteur et transfert littéraire dans la *Cassandre* de l'abbé Boisrobert**

FRANCISCO GUEVARA QUIEL  
Escuela de Lenguas Modernas  
Universidad de Costa Rica

## **Résumé**

Le transfert d'une littérature nationale à une autre s'avère un phénomène complexe. Il s'est produit avec une particulière acuité tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment par l'adaptation de la *Comedia* espagnole sur la scène française. L'abbé Boisrobert s'érige en figure éminente de cette mouvance de grande ampleur. Cela ne va pas sans entraîner des problèmes d'ordre non seulement sociologique et culturel, mais aussi esthétiques et dramaturgiques. Nous étudierons ici la question de l'adaptation à partir de la tragi-comédie *Cassandre, comtesse de Barcelone*, pièce sommaire de l'abbé Boisrobert, tributaire de la littérature hispanique du Siècle d'or, source incontestable de la dernière étape de ce genre en France (1640-1660), juste avant que ne s'impose la période dite « classique ». Nous ne nous attarderons pas à analyser des questions dramaturgiques en particulier, mais à quelques considérations tenant aux enjeux de l'œuvre et à quelques composantes essentielles qui rendent compte de son fonctionnement interne : d'abord et par rapport à la source, ensuite à la variante générique que peut entraîner une telle adaptation, puis à certaines données historiques et sociales significatives, enfin à une stratégie d'auteur pour gagner l'adhésion du public, aspects tout aussi interdépendants les uns des autres.

**Mots clés:** Boisrobert, *Comedia* espagnole, *comedia palaciega*, tragi-comédie, adaptation théâtrale, dramaturgie, XVII<sup>e</sup> siècle

## **Abstract**

La transferencia de una literatura nacional a otra se comprueba ser un fenómeno complejo. Este se produjo con una especial intensidad a lo largo del siglo XVII, sobre todo en relación con la adaptación de la comedia española a la escena francesa. El abad Boisrobert se erige en figura eminente dentro de este movimiento de gran amplitud, pero el mismo

no deja de ocasionar ciertos problemas no sólo de orden sociológico y cultural, sino también de carácter estético y dramático. Estudiaremos aquí el tema de la adaptación a partir de la tragicomedia *Cassandre, comtesse de Barcelone*, pieza somera del abad Boisrobert, tributario de la literatura hispánica del Siglo de Oro, fuente incuestionable de la última etapa de este género en Francia (1640-1660), justo antes de que se imponga el periodo llamado "clásico". No nos detendremos, sin embargo, en el análisis de los aspectos dramáticos de la obra, sino en algunas consideraciones relativas a lo que está en juego en la pieza, así como a algunos componentes esenciales que dan cuenta de su funcionamiento intrínseco: primero y en relación con su fuente, enseguida con la modificación genérica sufrida, después con ciertos datos históricos y sociales significativos y, en fin, con una estrategia de autor, aspectos todos interdependientes los unos de los otros.

**Palabras claves:** Boisrobert, comedia española, comedia palaciega, tragicomedia, adaptación teatral, dramaturgia, siglo XVII

Il est désormais incontestable que l'influence de la *Comedia* espagnole sur le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle a été durable et marquante<sup>1</sup> – n'en déplaise aux puristes –, au point d'être à l'origine des grands débats théoriques et dramaturgiques qui se trouvent à la source de ce qu'on appellera par la suite et d'une voix générale le « classicisme » triomphant de la seconde moitié du siècle. La littérature espagnole – et la *Comedia* en particulier – a surtout donné lieu à un mouvement de grande ampleur sur la scène française que la critique contemporaine s'accorde à identifier comme étant intégré par des œuvres « à l'espagnole », les dramaturges ayant puisé directement ou indirectement sur un vaste répertoire à partir duquel ils ont procédé soit par reprise de certains motifs centraux, par contamination ou par translation, soit par refonte de pièces françaises elles-mêmes tirées de l'espagnol. L'éventail des situations va ainsi du plus simple ou plus complexe, débordant même vers la question des genres, contenu du fait que les modes dramatiques et narratifs sont repensés et bouleversés en vue de la réception des œuvres.

Mais ce qui résulte assez remarquable au sein de ce phénomène, à la lecture comparative d'une source et de son avatar, c'est que dans certains cas, où le degré de proximité entre l'une et autre est si évidente qu'elle saute aux yeux, les auteurs français s'empressent de présenter l'influence qu'ils ont reçue comme étant de peu d'importance ou tout au moins insignifiante, quand ils ne refusent tout bonnement d'avouer que leur source est hispanique, niant l'existence ou démeritant la qualité du modèle à partir duquel ils adaptent leurs œuvres. Boisrobert n'est pas étranger à cette double attitude, lui qui dans des préfaces avec adresse au lecteur n'est pas paradoxalement avare de compliments vis-à-vis du génie créateur des Espagnols – qualité qu'il ne conteste aucunement –, tout en considérant que cette matière première à partir de laquelle il travaille a nécessité de sa part d'un important remaniement pour la rendre « juste et polie » de « brute et dérégulée » qu'elle était dans sa version originale. Nous y reviendrons.

L'abbé Boisrobert<sup>2</sup>, jadis grand favori de Richelieu et par la suite disgracié dans l'esprit Mazarin, n'ignorant rien de tout ce concernant la création littéraire hispanique contemporaine et connaissant parfaitement la langue de Cervantès, n'échappe pas à cette influence et s'inscrit pleinement dans la mouvance de l'adaptation de sujets transpyrénéens à la scène française, tirant parti du goût qu'éprouve pour lors une bonne partie de la société galante face à ce genre de manifestations. Parmi les œuvres de Boisrobert qui ont marqué la scène française au milieu de siècle, la tragi-comédie en cinq actes, *Cassandre, comtesse de Barcelone*<sup>3</sup>, adaptée de la *comedia palaciega La mentirosa verdad*<sup>4</sup> de Juan Bautista de Villegas, fait figure d'exemple remarquable. Son succès a même été soulevé par des commentateurs de l'époque comme étant l'une des meilleures pièces<sup>5</sup> – sinon la meilleure – du dramaturge, ainsi qu'on le verra par la suite.

C'est dans ce contexte que nous essaierons d'apporter quelques éclairages autour de l'adaptation de cette tragi-comédie à partir d'une *comedia*. Encore faut-il savoir à quel type de *comedia* en particulier nous avons affaire. L'intérêt en est multiple : il s'agit pratiquement de la seule pièce de notre auteur qui a suscité des commentaires de la part de la critique à son époque ; elle s'érige non seulement comme la plus représentative et peut-être la plus originale des œuvres théâtrales de Boisrobert du point de vue du choix de la source, mais elle appelle encore à quelques remarques de nature diverse qui démentiraient la préface de l'auteur : est-ce vraiment la qualité et l'agencement de l'adaptation qui induisent et imposent de soi un tel succès ? La *Comedia* est-elle aussi dérégulée que les Français du milieu du siècle le prétendent ? Ou alors est-ce que c'est plutôt la structure interne de l'œuvre adaptée qui prédétermine cette réussite ? Nous ne nous attarderons donc pas ici à analyser des questions dramaturgiques en particulier, mais à quelques considérations tenant aux enjeux de la pièce et à quelques composantes essentielles qui rendent compte de son fonctionnement interne : d'abord et par rapport à la source, ensuite à la variante générique que peut entraîner une telle adaptation, puis à certaines données historiques et sociales significatives, enfin à une stratégie d'auteur pour gagner l'adhésion du public, aspects tout aussi interdépendants les uns des autres.

\* \*  
\*

La question est d'importance si l'on considère que la problématique concernant les sources littéraires du théâtre français du premier XVII<sup>e</sup> siècle constitue un véritable domaine de la recherche qu'on est encore loin d'avoir épuisé et éclairé dans ses tenants et aboutissants. Bien au contraire, les perspectives semblent s'ouvrir à l'infini dès que l'on aborde la notion du transfert de motifs et de sujets d'une littérature à une autre, et plus spécialement issus de la littérature espagnole, domaine dans lequel les études universitaires récentes semblent se pencher avec une singulière attention et avec plus de profondeur, au point de s'interroger si l'on n'est pas en face d'un courant littéraire à part entière<sup>6</sup>. Ce d'autant plus que le phénomène du transfert n'a pas été étudié

dans ses fondements théoriques, notamment par rapport à la démarche permettant aux adaptateurs du XVII<sup>e</sup> siècle de procéder de telle ou telle manière et selon tels ou tels critères. D'un autre côté, le renouveau des études dites « classiques » a permis en même temps de dépoussiérer les textes dramatiques d'auteurs considérés comme « baroques », lesquels avaient, pour une grande majorité, été condamnés à l'oubli par l'influence écrasante de certaines personnalités de la taille de Molière, qui ne tardera pas à s'imposer sur la scène française comme un grand auteur comique à partir de 1660, mais aussi de Corneille, qui écrit déjà depuis longtemps pour le théâtre dans toutes ses modalités, et enfin de Racine, qui deviendra dans quelques années l'auteur tragique français par excellence.

On remarquera par ailleurs qu'en raison d'une série de circonstances d'ordre politique, économique et social, l'influence artistique étrangère au travers de la littéraire se fait fortement sentir sur la scène culturelle française du début du siècle. En ce sens, l'interminable, originale et très riche production de poèmes dramatiques et d'ouvrages littéraires de toute sorte, apparus en Italie et surtout en Espagne, viennent massivement inspirer la création théâtrale pendant la première moitié du siècle. Ainsi, les œuvres de Guarini, d'Arioste, du Tasse, de Della Porta, de Sforza d'Oddi et de Piccolomini sont mises à contribution dans ce projet de grande envergure, où elles sont traduites ou adaptées en France pour en nouer de nombreuses et de nouvelles intrigues mises au goût du jour pour un public essentiellement parisien. Mais sur le plan de l'*inventio*, la matière première en provenance d'Espagne s'avérant beaucoup plus prodigue, fournira des sujets à foison et sera largement et durablement exploitée au point de dépasser les sources italiennes. On verra ainsi figurer sur le palmarès des créateurs espagnols auxquels les Français ont fait appel, des écrivains hispaniques de toutes les générations et de tous les horizons esthétiques, à commencer par Lope de Vega et Cervantès, qui permettent d'ouvrir avec brio le premier grand cycle d'adaptations au premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette pratique se prolongera avec force avec des auteurs dits « mineurs » d'une seconde génération jouant sur la virtuosité des intrigues comme Moreto et Rojas Zorrilla, mais elle ne se verra que renforcée par intermédiaire des œuvres des grands maîtres de la scène comme Tirso de Molina et surtout Calderón de la Barca, adaptés à plusieurs reprises et par plusieurs auteurs à la fois.

Parallèlement, le phénomène contraire est tout aussi intéressant par son caractère exceptionnel : celui selon lequel des dramaturges comme l'abbé Boisrobert ont recours à des hommes de théâtre pratiquement inconnus en France et qui restent même aujourd'hui très obscurs pour l'histoire et la critique littéraire de leurs pays. On citera à ce titre un Juan Bautista de Villegas<sup>7</sup>, comédien peut-être et certainement dramaturge issu de l'école lopesque du second quart du siècle. Faute de mieux, au XIX<sup>e</sup> siècle Barrera y Lleirado se contente de dresser une liste succincte de ses pièces, dont l'auctorialité de quelques-unes reste encore problématique pour cet érudit, tandis que beaucoup plus récemment, quelques études universitaires essaient de porter des éclairages nouveaux concernant Villegas, sans pour autant réussir à dégager beaucoup plus distinctement le panorama

déjà assez nébuleux de sa vie<sup>8</sup>. Mais que Boisrobert ait adapté sa *Cassandre* à partir de *La mentirosa verdad*, il n'existe aucun doute.

Disons déjà que le travail adaptatif de notre dramaturge a été largement repéré par la critique, au point de laisser entendre que cela constitue une véritable esthétique chez lui<sup>9</sup>. On le lit déjà dans son savoir-faire et dans le choix de ses sujets. Il est vrai que cela n'a pas été sans préjudice de sa réputation, qui a reçue la diatribe de nombre – sinon de la plupart – des critiques peu indulgents à son égard depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, lesquels l'ont parfois réduit à la catégorie, pour le moins déshonorante, de simple pilleur des ouvrages des autres, transmettant ainsi une image assez négative de l'auteur qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours. C'est oublier que l'imitation était la « norme » généralement suivie par les auteurs de l'époque et que même Corneille et Molière ont souvent été attaqués par rapport à ce même prétendu travers. On peut dire qu'en général, l'œuvre de Boisrobert suit d'assez près ses modèles hispaniques tout en opérant des phénomènes d'amplification et de réduction selon l'intérêt que l'auteur porte aux éléments constitutifs de ses sources et les exigences normatives du théâtre français. Les techniques d'adaptation sont en ce sens récurrentes. On constate ainsi que l'adaptation ne se fait pas seulement dans la perspective du théâtre vers le théâtre ou du théâtre vers la nouvelle, mais aussi de la nouvelle vers le théâtre et de la nouvelle vers la nouvelle. Cela montre bien que Boisrobert a fait un vrai travail esthétique d'adaptation qui recoupe une démarche d'écrivain à partir d'un ensemble de sources homogènes, espagnoles en l'occurrence, tant narratives que dramatiques.

Observons que si de nos jours la revendication des droits d'auteur constitue une matière plus ou moins régulée par un effort de législation qui tend à se généraliser de plus en plus parmi les États – bien que de manière assez inégale –, au XVII<sup>e</sup> siècle, la notion d'auteur n'étant pas encore clairement conçue<sup>10</sup>, il n'est pas question pour les écrivains de s'attribuer en exclusive la matière d'une œuvre donnée ni de s'empêcher d'utiliser celle que d'autres ont créée ou retravaillée préalablement. Ainsi, les dramaturges français ne se privent ni d'imiter ni d'adapter tout ce qui est susceptible d'être représenté sur la scène, parfois même sans se donner la peine de faire des apports significatifs et caractéristiques de leur propre personnalité littéraire. Il n'est pas non plus impossible de retrouver deux auteurs rivaliser sur un même sujet emprunté aux Espagnols, que ce soit sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne, du Petit Bourbon ou du Marais, mais surtout dans un contexte de rivalité entre une salle de représentation et l'autre. On voit par exemple Scarron et Thomas Corneille adapter chacun de son côté *El Alcalde de sí mismo* de Calderón de la Barca, qu'ils intitulent respectivement *Le Gardien de soi-même* et *Le Géôlier de soi-même*. Dès 1640 et pendant quinze ans consécutifs, ces sources nouvelles et quasi inépuisables permettent d'enrichir énormément la production littéraire et dramaturgique en France, empêchant par là même la distinction et l'émancipation prompte et claire des genres littéraires en ce pays. Parallèlement, si l'on ne peut pas vraiment parler de chefs-d'œuvre pendant cette période, l'auteur qui a le mieux réussi à dépasser le modèle en l'adaptant de manière originale est Pierre Corneille. Il tire *Le menteur*

(1643) de *La Verdad sospechosa* d'Alarcón, puis *La Suite du Menteur* (1644) cette fois-ci d'*Amar sin saber a quién* de Lope de Vega, où Corneille se débarrasse du romanesque et de l'exotisme des œuvres espagnoles. C'est d'ailleurs ce dont se vante l'abbé Boisrobert, qui affirme dans sa préface avoir mis au goût du jour et à la mode française *La mentirosa verdad* de Juan Bautista de Villegas. On verra par la suite que cette affirmation est contestable et peut être mise à caution, s'agissant d'une pièce qui suit de très près son modèle.

En effet, dès l'*Avis au Lecteur* de *La Folle Gageure* (1653), comédie qui précède immédiatement la *Cassandre*, Boisrobert annonce la parution en peu de temps d'une nouvelle pièce de théâtre qu'il a déjà sûrement bien entamée, contenu de la proximité de la date de publication de celle-ci (juillet 1653) avec celle qu'il promet au public (représentée en octobre de la même année). Il s'adresse au lectorat en ces termes :

Je t'en promets une dans fort peu de temps que j'ay tirée du mesme Auteur Espagnol [c'est-à-dire Lope de Vega], sous le titre de la *Verité menteuse* ; je me suis plusieurs fois estonné en la lisant, comment les Illustres Corneilles, qui nous ont desja donné de si beaux & de si merveilleux Ouvrages, & leurs inferieurs encore que nous voyons quelquefois traiter des sujets si pitoyables, n'ont point descouvert celui-cy si plein de richesse & d'invention. Je puis dire avec verité, que le grand Lope de Vega s'y est surmonté luy mesme, je ne vy jamais rien de si beau ny de si brillant, mais j'ose croire sans beaucoup de presumption que je l'ay rendu juste & poly, de brut & de dereglé qu'il estoit<sup>11</sup> [...]

L'auteur nous déclare donc sa source, mais la *Verité menteuse* n'est sans doute pas de l'invention de Lope. Après s'être mieux renseigné sur l'auctorialité de la pièce, Boisrobert en fait la rectification en signalant dans l'avertissement *Au lecteur* de la *Cassandre* qu'il s'agit de Villegas, Espagnol qu'il trouve tout de même obscur, mais « qui a esté assez heureux pour trouver un si beau nœud ». Cela l'amène à ajouter que si le dramaturge hispanique :

eust eu la mesme fortune dans le desnouement, cette seule production l'auroit sans doute esgalé aux plus fameux Inventeurs de sa nation, & de son siecle.

Cette affirmation qui semble quelque peu équivoque et prétentieuse à première vue ne devrait pas nous leurrer. En supposant que Boisrobert eût « inventé » un meilleur dénouement que celui du dramaturge espagnol, il est peu vraisemblable qu'il eût voulu se considérer ici comme égal ou supérieur à Corneille, car il n'a jamais eu la présomption de passer pour un grand auteur. Mais par malheur pour nous, qui étudions son œuvre, Boisrobert n'a manifestement pas réussi à trouver de plus amples informations sur son fournisseur, entre le moment de la parution de *La Folle Gageure* et la parution de *Cassandre*. Il faut dire que la biographie d'un dramaturge hispanique constitue la moindre des préoccupations pour les Français de l'époque<sup>12</sup>.

Précisons que Martinenche a vérifié le premier que *La mentirosa verdad* de Villegas est la source de *Cassandre* : « J'ai fini par découvrir à Madrid cette pièce rare »<sup>13</sup>, mais il ne comprend pas que Boisrobert en trouve « le nœud si beau ». Il ajoute que *La mentirosa verdad* n'est pas une *comedia* de premier ordre et que le thème de la substitution d'enfants qui entraîne la crainte d'un inceste, fait que l'abbé ne soit original que par rapport à Villegas, puisqu'il eût pu tout aussi bien tirer ce sujet de *l'Héraclius* (1647), travaillé préalablement par Thomas Corneille. Avec sa sévérité habituelle, Martinenche affirme qu'il « apprécie jusqu'aux préciosités les plus criardes [de la pièce espagnole] quand on les met en parallèle avec les platitudes de son traducteur ». En revanche, il considère que Boisrobert est moins « servile » que son frère d'Ouille quand il s'agit de transposer en français un texte hispanique.

De son côté, Tenner<sup>14</sup> coïncide avec Martinenche en ce que Boisrobert tire l'intrigue principale de *La mentirosa*, et il suppose que la date de la première publication est de 1638, alors que l'on sait qu'elle a d'abord paru à Saragosse en 1636<sup>15</sup>. Lancaster rectifie cette méprise et confirme la position de Tenner selon laquelle Boisrobert reprend l'intrigue de la pièce espagnole presque telle quelle, excepté par le fait que :

[...] he omitted a few unnecessary scenes, changed some of the names, limited the place to Barcelona, and explained Bernard's silence much more satisfactorily. He reduced the time to some twelve hours and made the dialogue less affected and less comic, but he failed to link all of the scenes and did not succeed either in obtaining unity of action or in shifting the emphasis from plot to character<sup>16</sup>.

Suivant l'avis de ce denier, on pourra effectivement constater que quelques scènes de l'ouvrage original ne sont pas traduites ou adaptées totalement par Boisrobert, les changements les plus importants concernant les longues tirades amoureuses – assaisonnées de force métaphores et d'hyperboles – des personnages principaux, Carlos et Violante. Mais c'est un avis qu'on ne peut pas entièrement partager et sur lequel on a le droit d'avoir de légitimes réserves. On y reviendra après quelques considérations préliminaires sur la *comedia*.

\*

Justement qu'en est-il de la *Comedia* à laquelle ont eu tant recours les auteurs français du premier XVII<sup>e</sup> siècle ? Dans quel sous-genre situer notre *Mentirosa* ? On constate qu'il y a un rapport intéressant entre la source hispanique – compte tenu de sa structure interne – et les pièces adaptées en France dans la décennie de 1650, relation que l'on comprend mieux à la lumière des caractéristiques de drame espagnol, qui s'avère pour le moins complexe.

En effet, la question de la taxinomie des genres au sein de la *Comedia* reste une question sujette à controverse pour la critique spécialisée. Ignacio Arellano<sup>17</sup> fait l'état de la question mais il s'en tient en fin de compte – malgré quelques

réerves – aux postulats théoriques proposés par Marc Vitse, les plus cohérents et rigoureux, et fondés sur des critères plus objectifs. Pour Vitse, les principaux critères classificatoires des *comedias* sont : l'extension variable des éléments comiques dans les pièces et les informations géographiques et sociales qu'elles fournissent. C'est donc le degré du comique et le type de personnage qui le prend en charge dans un cadre donné (le palais ou la ville) qui permettent les classifications. On peut donc parler de *comedias* sérieuses (où les séquences comiques sont très faibles et prises en charge par un personnage spécialisé appartenant aux catégories subalternes de la société dramatique. L'on y trouve les *comedias heroicas*, les *comedias palaciegas* – autrement nommées *cortesananas* ou « de palais » –, ainsi que certaines *comedias* domestiques ou de « cape et d'épée » à tonalité pathétique) et de *comedias* comiques (où le comique n'est plus seulement le fait des personnages subalternes mais il engage la majorité des *dramatis personæ*, que l'on porte un éclairage sur leurs travers ridicules ou que l'on ait affaire à un *burlador* qui s'amuse à créer des stratagèmes. C'est ce qui arrive dans les *comedias de capa y espada* ou domestiques, les *comedias palatinas* – à distinguer des *palaciegas* – et les *comedias de figurón*)<sup>18</sup>.

La *comedia palaciega* ou « de palais » se caractérise par trois aspects fondamentaux : les protagonistes sont des personnes de très haut rang dont l'existence historique n'est pas nécessairement avérée ; le cadre de l'action est le palais ou une cour royale autre que celle de Madrid imprécise et atemporelle ; la part de comique est très faible ou nulle – bienséance oblige – et s'il y en a, c'est au *gracioso* qu'il revient de faire rire dans des situations isolées. L'intrigue romanesque de ces pièces entraîne le thème de la *privanza* (du « favori ») où il peut y avoir un conflit de rang entre les amants<sup>19</sup>. Ce type de pièces est principalement orienté en France vers la tragi-comédie de palais. On peut trouver dans cette catégorie des pièces comme *Le mentirosa verdad* et *Lances de amor y fortuna* ainsi que leurs adaptations respectives par Boisrobert, *Cassandre, comtesse de Barcelone* et *Les Coups d'amour et de fortune*. La dernière tragi-comédie de l'abbé, *Théodore, reine de Hongrie*, rentre aussi dans cette catégorie, de même que sa nouvelle *L'Inceste supposé*, dont elle est la réécriture, car l'aspect comique est totalement absent dans cette intrigue de palais. Rappelons que l'intrigue de *L'Inceste supposé* de La Caze et de *La perseguida triunfante* de Zayas, sources de la nouvelle de Boisrobert, est aussi dépourvue de comique. Quant aux *Nouvelles héroïques et amoureuses*, elles relèvent toutes de la *comedia palaciega*, même si dans le cas de *L'Heureux Désespoir*, adaptée en partie de *L'Heureuse Constance* de Rotrou, les sources de cette dernière pièce, *Mirad a quien alabáis* et *El poder vencido y el amor premiado*, sont essentiellement des *comedias palatinas* compte tenu de l'univers ludique dans lequel elles baignent. Boisrobert, quant à lui, a totalement éliminé l'aspect comique de sa nouvelle. Enfin, on peut citer la nouvelle d'Alonso del Castillo Solórzano, *Los efectos que hace amor*, insérée dans le recueil *Los Alivios de Casandra*, et que notre abbé adapte pour le théâtre dans *La Belle Invisible*, pièce qui se comporte comme une tragi-comédie alors même que l'auteur a sans doute évité expressément de la ranger dans un genre ou un autre.

La *comedia palatina*, toujours suivant l'avis de Marc Vitse, se caractérise par trois éléments distincts : d'abord, elles se déroulent dans un cadre exotique à l'extérieur de la Castille dans un univers de fantaisie clinquant et superficiel (l'Italie, l'Angleterre, la France, etc.) ; ensuite, les personnages sont d'un côté de très haut rang (rois, princes, grands seigneurs) et d'une catégorie subalterne (vilains, secrétaires, etc.) la distance entre les deux groupes se voyant soumise au cours de l'intrigue à un processus d'effacement ; enfin, quant à la structure comique, l'ensemble des *dramatis personæ* participe à la production du rire. Ce sont des *obras de burlas*, comme le dit Vitse, qui reflètent un univers hyper-ludique à tonalité frivole ou burlesque<sup>20</sup>. Pour sa part, Christophe Couderc a bien signalé que ces comédies entraînent aussi le thème de la *privanza* et il note un aspect fondamental selon lequel :

l'une des modulations caractéristiques de la palatine sera de faire alors du personnage disposant de la puissance absolue une femme, et non pas un homme, la « féminisation » de la tyrannie lui ôtant peut-être naturellement de la gravité et permettant au dramaturge de donner une importance majeure à des scènes de séduction féminine<sup>21</sup>.

On peut citer dans ce groupe l'exemple d'*El mayor imposible* de Lope et de son adaptation par Boisrobert dans *La Folle Gageure*.

Les comédies de *capa y espada* sont des comédies domestiques ou d'intrigue, qu'on désigne aussi sous la formule commode de *comedias de enredo*. Elles se caractérisent par trois aspects essentiels : du point de vue spatio-temporel, elles sont toutes des comédies urbaines et contemporaines, les aventures amoureuses étant projetées dans la vie de tous les jours. Quant au personnel dramatique, il appartient à la moyenne noblesse et en ce sens il y a une relation sociale homogène entre les personnages (ce sont des gentilshommes). Enfin, elle se caractérise par sa « polyvalence comique », c'est dire que la part du comique étant variable dans ces pièces, on peut les ranger soit dans le sous-ensemble de la comédie sérieuse, soit dans celui de la comédie comique<sup>22</sup>. Christophe Couderc affine cette approche en mettant en relief d'autres éléments définitoires du genre : il rappelle d'abord que le code « *onomástico* » joue un rôle important, car les prénoms de ces personnages coïncident avec ceux de l'usage social en vigueur, comme don Juan ou don Pedro, tandis que dans les comédies de palais et palatines, les prénoms sont très exotiques, comme « Tindaro », « Feniso », « Melanipe », « Hipólita ». De même, Couderc parle de la « prééminence du personnage féminin », car il a remarqué le rôle premier accordé aux jeunes filles dans les situations divertissantes soit qu'elles décident de tromper les autres, soit qu'elles conçoivent les divers stratagèmes. Ensuite – et c'est là un aspect essentiel –, ces pièces ont tendance à une concentration de la scène dans le temps et dans l'espace, un critère qui favorise et facilite le choix des adaptateurs français. En outre, l'unité de temps et de lieu sont au service de la vraisemblance, mais d'une vraisemblance toute conventionnelle qui consiste à accepter comme crédible l'in vraisemblable ou *la artificiosa inverosimilitud teatral* comme le signale Couderc en se référant

à Ignacio Arellano. Cette vraisemblance de l'invraisemblable est une convention qui n'a pas de rapport à la réalité. Enfin, il y a une *ruptura del decoro* de la part des jeunes gens amoureux, qui sortent des bornes de la convenance et qui transgressent les règles sociales. En revanche, cet affrontement ne se fait pas à visage découvert mais par la généralisation du procédé du déguisement, c'est-à-dire de manière subreptice au moyen du voile et de l'*embozo*, ce qui entraîne les personnages à jouer le rôle du masque ou de la nouvelle identité qu'ils ont adoptée<sup>23</sup>. On trouve dans le premier groupe de comédies sérieuses, *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla que Boisrobert adapte dans ses *Généreux Ennemis*, où il est question d'un drame d'honneur ; on trouve dans le second groupe de comédies comiques, *La celosa de sí misma*, *Don Gil de las Calzas verdes* (de Tirso toutes les deux), *Casa con dos puertas* et *Peor está que estaba* (de Calderón toutes les deux), autant de pièces que Boisrobert adapte sous les titres respectifs de *La Jalouse d'elle-mesme*, *Les Trois Orontes*, *L'Inconnue* et *Les Apparences trompeuses*, où il est question d'intrigues amoureuses. À titre indicatif rappelons que l'intrigue enchâssée dans *La Folle Gageure* est aussi celle d'une comédie comique.

Les *comedias de figurón* constituent un sous-ensemble au sein des *comedias de capa y espada*. Ignacio Arellano définit ainsi le genre :

en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituya en figura central de comicidad grotesca : este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador<sup>24</sup>.

Catherine Marchal-Weyl complète cette idée en ajoutant que le *figurón* se distingue par son apparence extérieure insolite et inadaptée et sa manière de se tenir dans le monde. C'est un personnage hors norme, décalé par rapport aux usages de la cour et de Madrid, plein de certitudes et de vanités qui lui font penser qu'il est la référence du goût et de l'élégance. Mais même s'il peut être glouton et couard, il diffère totalement du *gracioso* en ce que ce dernier est intelligent et a une maîtrise du langage<sup>25</sup>. On compte dans ce sous-groupe de *comedias Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, dont Boisrobert s'inspire pour sa comédie en un acte *L'Amant ridicule*.

Du reste, le cycle lopesque et le cycle caldéronien coïncident au deuxième quart du siècle. D'après Ignacio Arellano<sup>26</sup>, le premier se caractérise par un tour plus spontané et plus libre chez les dramaturges, tandis que le second se démarque par un souci de perfectionnement et de stylisation dans la construction des pièces, avec une nette tendance à lier, les cas échéant, les actions principale et secondaire au lieu de les juxtaposer comme il était d'usage auparavant. S'inscrivent dans le premier mouvement des auteurs comme Alonso del Castillo Solórzano (l'un des principaux représentants de la *comedia de figurón* à côté de Rojas Zorrilla), Guillén de Castro, Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán, Juan Ruiz de Alarcón entre autres. Mais c'est Gabriel Téllez, mieux connu comme Tirso de Molina et qui constitue un cas à part pour la virtuosité de

son art, qui assure la transition avec le second cycle, où l'on rencontre Francisco de Rojas Zorrilla et Agustín Moreto parmi les plus remarquables représentants. Mais il y a notamment notre Juan Bautista de Villegas (qui évolue entre les deux) ainsi qu'Antonio Coello, Cristóbal de Monroy et Francisco Bances Candamo, plus tardivement. En quoi cette catégorisation se rapproche-t-elle du théâtre français de Boisrobert ?

Pour ce qui est du théâtre français, rappelons que dans la période qui va de 1630 à 1642 la tragi-comédie est à son apogée et qu'elle a été progressivement assujettie à l'application des règles des unités, de la vraisemblance et de la bienséance ainsi qu'à une distinction plus accusée des genres. De ce fait, elle se voit de plus en plus dépouillée de ses éléments risibles – qui deviendront du ressort quasiment exclusif de la comédie – pour ne laisser que des intrigues romanesques jouées par des personnages de haut rang, à l'instar de la tragédie régulière. Comme l'explique Roger Guichemerre :

les pièces, dont l'action se déroule souvent à l'intérieur d'un palais, gagnent en concentration dramatique et en profondeur psychologique, posent des problèmes politiques et moraux<sup>27</sup>.

Les pièces sont donc en général beaucoup plus régulières et le genre connaît un certain déclin entre 1643 et jusqu'à la Fronde au profit de la tragédie<sup>28</sup>. Et si pendant la guerre civile (1648-1652) seule une dizaine de pièces est jouée, la tragi-comédie profite d'un regain d'intérêt entre 1652 et 1658, où sont créées une vingtaine de pièces<sup>29</sup>, dont trois par Boisrobert, qui, contrairement à ses premières tragi-comédies d'aventures ou d'amours contrariées des années 1633 à 1642, ne fait représenter que des tragi-comédies « de palais » à partir de 1653, à savoir : *Cassandre, comtesse de Barcelone*, *Les Coups d'amour et de fortune* et *Théodore, reine de Hongrie*. Ces pièces développent des dilemmes moraux et psychologiques, et sont dépourvues des intermèdes comiques qui délassaient auparavant du pathétique et de l'héroïsme. Le temps et le lieu sont resserrés au maximum. Ce retour de la tragi-comédie sur la scène française à la charnière du siècle est aussi favorisé par la transmission, plus tardive, de sujets hispaniques que la comédie « à l'espagnole » avait contribué à installer dans le panorama théâtral de l'époque.

Boisrobert vient donc se joindre au mouvement littéraire « à l'espagnole » avec un cycle de pièces de théâtre – comédies et tragi-comédies confondues – ainsi qu'avec un recueil de nouvelles adaptées aussi à partir de pièces de théâtre. Si l'on peut circonscrire l'œuvre de cette période dans un espace de temps assez limité qui va de 1649 à 1657 (dates des représentations), on peut dire que la date de publication des sources hispaniques se situe bien avant entre 1627 à 1647 environ, bien que quelques-unes de ces *comedias* aient été représentées pendant les deux premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle. En revanche, elles s'inscrivent toutes dans le courant de la *Comedia nueva* que Lope de Vega avait définitivement réussi à imposer sur la scène au premier quart du siècle et dont le *Fénix de los Ingenios* pose les fondements théoriques dans son *Arte nuevo de hacer*

*comedias en este tiempo* de 1609. De même, les sources des œuvres de Boisrobert se partagent, selon la taxinomie établie par Marc Vitse, entre les « sous-genres » de la *comedia palaciega* (pour la tragi-comédie et les nouvelles) et de la *comedia palatina* ainsi que de la *comedia de capa y espada* (pour la comédie), ne laissant qu'une place très restreinte au « sous-genre » de la *comedia de figurón* (pour la comédie également) qui en réalité n'est qu'une source indirecte, puisque l'auteur a aussi recours à une pièce française pour écrire une petite comédie, *L'Amant ridicule*<sup>30</sup>, de laquelle celle-ci s'inspire. Bref, ces œuvres se distribuent presque à part égale entre les *comedias serias* et les *comedias cómicas*. Ces quelques précisions n'auront pas été gratuites pour mieux établir les rapports étroits qui se nouent entre la *comedia* de Villegas et la tragi-comédie de Boisrobert.

\*

Car, concernant le phénomène de réécriture, il ne s'explique jamais mieux qu'en étudiant un cas particulier, même si la tâche ne se révèle pas forcément facile, car faut-il insister ?, il s'agit bien de deux systèmes dramatiques bien différents. On verra que dans le cas de Boisrobert, qui reconnaissait volontiers la capacité des Espagnols à faire preuve d'invention, celle-ci est moins liée aux sujets proposés qu'à l'ingéniosité et à la manière dont les auteurs parvenaient à renouveler les intrigues à partir des mêmes situations. Et l'abbé réussit à tirer le meilleur parti de la *comedia*, de ses personnages, de sa thématique, ainsi que des jeux sur les apparences trompeuses et de l'alternance du prévisible avec l'inattendu.

Ainsi, si l'on prend pour exemple un cas bien représentatif comme celui de la *Cassandre*, l'on s'aperçoit que le travail de remaniement fait par Boisrobert n'est pas aussi important qu'il voudrait le faire croire lorsqu'il dit dans son avertissement au lecteur que :

Si Villegas Espagnol assez obscur, qui a este assez heureux pour trouver un si beau nœud, eust eu la mesme fortune dans le desnouement, cette seule production l'auroit sans doute esgalé aux plus fameux Inventeurs de sa nation, & de son siecle. Si comme cette piece est assez rare<sup>31</sup>, il arrive par hazard qu'elle vienne à tomber entre tes mains ; j'ay la vanité d'esperer que tu priseras peut-estre moins les richesses & les profusions de l'Autheur, que ma petite Œconomie.

En réalité, la trouvaille dont il se flatte pour le dénouement de sa *Cassandre* ne diffère de celle de Villegas que par rapport aux circonstances de l'apparition de Don Bernard de Rocas, survenu *in-extremis* pour soulager les tensions. À l'instar de Villegas, notre abbé dénoue la situation par le traditionnel procédé des reconnaissances, ce qui fait que le moyen et la fin qu'il utilise pour y parvenir restent essentiellement les mêmes que ceux de l'auteur espagnol.

Dans la *comedia*, il est question de don Bernardo dès la scène treize du premier acte et on entend des allusions à sa personne tout au long de la pièce, tandis

que chez Boisrobert, il n'est mentionné qu'à la scène quatre du second acte et à la toute fin de la pièce. En effet, don Bernardo, ancien et fidèle ami du régent le duc de Cardona, avait été envoyé à la ville de Girona à la suite de la mort du comte de Barcelone, pour apaiser les troubles qui désolaient la ville rebelle. Il y resta pour y assurer la paix. Quinze ans après, don Bernardo envoie une missive au régent dans laquelle il le prévient de son prochain retour à la cour et lui annonce le souhait qu'on lui accorde le poste de Gouverneur de Girona. Ensuite, Carlos vient annoncer à son père que la comtesse a choisi enfin un mari, et il ajoute que ce mari n'est autre que lui. Le duc, qui ne s'attendait pas à une telle décision, s'empresse de révéler à son fils le secret longtemps caché qui est que la princesse est sa propre sœur et qu'il est donc impossible qu'il l'épouse. Le duc lui fait le récit de cette mésaventure, où il est question d'une substitution de petites filles à leur naissance, substitution qui s'est faite avec l'aide et la complicité de don Bernardo de Rocas. En effet, la fille du monarque défunt, Violante, étant née au bord de la mort, on la remplaça secrètement par la fille du régent, Isabel, qui naquit en même temps mais jouissant d'une bonne santé. C'était le seul moyen envisagé pour arrêter les séditions et les coups d'Etat qu'ils prévoyaient si Violante venait à mourir, car sa mère mourut aussi en couches. Peu après, don Bernardo arrive à la cour de Barcelone. Il s'entretient avec le duc et lui fait la demande officielle de la charge à laquelle il aspire. Après avoir évoqué l'excellence de ses services pour la couronne et sa fidèle complicité dans l'affaire de l'échange des petites filles, le duc promet de le récompenser et de lui accorder ses justes prétentions.

Pour lors, Carlos se trouve dans le plus grand dépit. Le duc s'est empressé de lui faire un passeport pour qu'il s'exile en France sans faire ses adieux à la comtesse. Carlos prend alors la route de l'exil mais il fait un arrêt sur son chemin pour écrire une lettre à la princesse et lui expliquer les raisons de sa fuite. Elle reçoit de Beltrán sa missive ainsi que l'ordre donné par le duc à son fils de quitter la Catalogne. Violante ne comprend pas les termes de la lettre, croyant finalement que Carlos était tombé amoureux de sa propre sœur Isabel. Effrayée de cette hypothèse incestueuse, elle demande des explications au duc, qui face aux pressions de la princesse, doit lui avouer qu'elle est sa vraie fille et non Isabel, contrairement à ce que tout le monde croit. La stupéfaction se laisse voir chez les personnages qui ne reviennent pas de cette déclaration. Par ailleurs, Carlos est en bord de mer et il s'étonne que Violante n'ait pas réagit à ses lettres en le faisant rappeler aussitôt à la cour. Mais le prétexte se présente pour y retourner lorsqu'il voit don Pedro et don Jaime sur le point de se battre en duel – pour l'amour d'Isabel –, pas trop loin d'où il se trouve. Carlos s'empresse de les séparer en leur disant que son valet Beltrán est à la source du malentendu qui les a mis aux prises et il leur propose de rentrer à la cour pour éclaircir la situation auprès d'Isabel, pour laquelle ils se battent.

À Barcelone, la confusion règne partout mais don Bernardo dit à son ami le duc que la vérité va bientôt se faire jour. Carlos arrive sur l'heure tandis que Violante fait assembler la noblesse pour lui annoncer qu'elle a été jusqu'à présent une usurpatrice, que la couronne revient légitimement à Isabelle et que celle-ci doit épouser Carlos pour la stabilité de l'Etat. Mais sur le champ, don

Bernard de Rocas la prie de rester au pouvoir, car il explique que si un premier échange eut effectivement lieu, un second échange fut fait par lui à l'insu du duc de Cardona ; elle n'est donc pas la fille de celui-ci et peut librement épouser Carlos. Don Bernardo ajoute qu'il avait fait part de ce second échange au duc dans une lettre qu'il lui envoya de Girona, aveu qu'il lui adressa dans l'éventualité de périr dans sa mission de pacification et dans la crainte d'emporter un secret si important dans sa tombe. Seulement, le duc n'avait pas eu la curiosité de lire la lettre croyant que c'était un simple rapport de mission. En effet, don Bernardo remit à la petite fille à sa place par fidélité à la mémoire de l'ancien monarque, dès que Violante récupéra la santé, chose qu'il n'avait pas eu le temps d'expliquer au régent à cause de l'urgence dans laquelle il avait dû partir pour dissoudre l'insurrection de la ville de Girona. Voilà donc l'histoire de la pièce de la pièce espagnole.

Mais quelle est la différence de ce dénouement avec celui que Boisrobert nous vante tant en termes si élogieux ? Voyons-le. Contrairement aux pressions du duc pour que Cassandre se détermine à épouser un prince étranger, la comtesse de Barcelone décide de porter son choix vers Astolfo, le fils du régent. Sachant qu'il s'agit d'une décision qui va à l'encontre des attentes de tout le monde, notamment des prétendants étrangers, celui-ci vient faire part à son père du choix de la princesse. La réaction du duc ne se laisse pas attendre qui s'empresse de lui raconter la même histoire que l'on trouve chez Villegas sur la substitution des petites filles, à ceci près qu'une fois Cassandre guérie, lui et Don Bernard n'osent plus remettre les enfants à leur place, craignant que cela n'éveille les soupçons des courtisans « prompts à se mutiner ». Contre la volonté de son père, Astolfo vient prendre congé de Cassandre avant de partir en exil sous la contrainte du régent. La princesse l'envoie chercher pour avoir des explications, mais père et fils l'embrouillent de telle sorte qu'elle décide d'enfermer son amant dans la tour du château. De sa prison, il adresse à Cassandre deux lettres : celle du duc où il est question d'un amour incestueux et une d'Astolfo lui expliquant les raisons de son silence et de son départ. Effrayée à l'idée qu'Astolfo soit amoureux de sa propre sœur Isabelle, Cassandre fait appeler celle-ci, ainsi que le duc, pour s'en éclaircir. Le duc arrive en disant qu'Astolfo s'est évadé de prison, mais la princesse lui fait voir qu'elle connaît son manège et que c'est lui qui l'a obligé à partir. Face à l'évidence, il est contraint de lui raconter l'histoire sur la substitution que l'on connaît déjà. Le duc lui dit donc la vérité, ajoute qu'Astolfo est son frère et Isabelle la vraie comtesse. Foudroyée, Cassandre se résigne et se dit prête à rendre la couronne à Isabelle. Mais l'écuyer Béralde vient annoncer que Don Bernard de Rocas est de retour à la cour après quinze ans de captivité et qu'il ramène avec lui Astolfo, qu'il trouva sur son chemin. Lorsque tout est prêt pour annoncer à l'assemblée la démission de Cassandre et déclarer Isabelle l'héritière légitime, Don Bernard anime la princesse à rester à tête de l'Etat en lui révélant qu'elle n'est pas la fille du duc, ni Astolfo son frère. Don Bernard affirme que la première imposture eut en effet lieu pour sauver le royaume, mais lorsqu'il vit qu'elle avait guéri, il remit les enfants à leur place à l'insu du régent. Ne faisant pas confiance au duc, dont il connaissait l'ambition

de pouvoir, il garda silence parce qu'il craignait que le régent ne veuille marier Astolfo avec Cassandre (accumulant ainsi dans sa famille tous les pouvoirs), alors qu'il avait promis de le marier avec sa fille. C'est alors qu'il est envoyé en ambassade au Portugal pour signer un traité, mais il eut le malheur d'être attaqué par des pirates tunisiens, qui ne le libèrent qu'au terme de quinze ans, après avoir payé une rançon. Prévoyant qu'un accident de la sorte eût pu lui arriver, il fit semblant de rédiger un testament qu'il confia au duc dans une cassette, alors qu'il ne s'agissait que d'une lettre où il rendait compte exact de la seconde supplantation qu'il avait opérée. L'intrigue ainsi dénouée, deux heureux mariages peuvent enfin être célébrés.

Par rapport à ce dénouement, il est intéressant de remarquer que Lancaster, déjà cité, suivant l'avis de Fritz Tenner, avance que :

Boisrobert kept the plot of the Spanish play, published in 1636, almost as it was, except the he omitted a few unnecessary scenes, changed some of the names, limited the place to Barcelona, and explained Bernard's silence much more satisfactorily<sup>32</sup>.

C'est un point de vue que l'on ne peut absolument pas partager, en particulier sur le dénouement. Car on voit bien que Villegas établit des rapports de causalité beaucoup plus satisfaisants que Boisrobert, qui en fait, ne propose qu'un dénouement invraisemblable, sans parler de l'histoire des pirates tunisiens quelque peu surfaite et surtout surannée pour un public du beau milieu du siècle. Ce dénouement proposé par Boisrobert ne découle même pas de la contrainte de s'en tenir aux règles des unités d'action (puisqu'il reproduit les deux intrigues de l'original), ni de celle du temps, vu que la pièce de l'Espagnol se déroule au cours d'une journée et que Boisrobert reproduit exactement le même espace temporel (d'un après-midi à l'après-midi du lendemain). Elle ne découle pas non plus de l'exigence de l'unité de lieu, car s'il est vrai que Boisrobert concentre toute l'action dans le palais, Villegas nous ramène en bord de mer pour agrémenter sa pièce, sans nuire à la cohérence de son intrigue (Astolfo part aussi en exil mais est ramené à la cour par Don Bernard). Donc Boisrobert eût pu tout aussi bien adapter presque telle quelle l'œuvre espagnole tout en évitant l'excursion de Carlos en bord de mer par le biais d'un récit rétrospectif pour garder l'unité de lieu.

Il faut donc se rendre à l'évidence que Villegas a construit une pièce parfaitement cohérente dont l'intrigue se tient solidement de bout en bout. Ainsi, il n'existe aucune justification dramaturgique pour opérer un tel dénouement de la part de l'adaptateur français. Que motive donc ce changement ? La seule raison valable que l'on puisse avancer pour l'expliquer est la situation historique et politique que traverse la France. En effet, on constate la ferme volonté de Boisrobert de bannir de la scène, autant qu'il se peut, des mots lourds de conséquence, comme « insurrection », « rébellion », « émeute », « conspiration », « agitation populaire », « sédition nobiliaire », « désobéissance », « révolte » autant de termes que l'on trouve chez le dramaturge espagnol et que l'abbé de Châtillon a réduit au strict minimum dans sa pièce : ils ne rappellent que trop la guerre

civile que la France vient cruellement d'essuyer et dont elle souffre encore, même si le gros de la tempête vient de passer. Lorsque *Cassandra* est représentée en octobre 1653<sup>33</sup>, cela ne fait que trois mois que le prince de Conti a signé la « Paix de Pézenas » avec Mazarin, dernier vestige de la Fronde des Princes. Mais si la guerre civile était officiellement terminée, de nombreuses agitations constituaient à troubler la stabilité du royaume : c'étaient les « queues » de Fronde<sup>34</sup>. Boisrobert se garde donc bien d'en faire le moindre rapprochement avec le contexte politique de l'époque, lui qui reste toujours fidèle à la cause monarchique, sans doute aussi pour des raisons stratégiques d'auteur. En effet, dès le début de la pièce, don Enrique explique que la haute noblesse est agitée et qu'elle est prête à porter un coup d'Etat si Violante ne se décide bientôt à épouser le prétendant étranger qui favorise le mieux leur cabale, comme le roi d'Aragon ou les comtes de Roussillon et de Sardaigne. On sait aussi que les Grands du royaume avaient monté quinze ans plus tôt des cabales contre feu le comte de Barcelone et que c'était la raison même de la supplantation des petites filles, car ils étaient prêts à détrôner Violante (*Cassandra* aussi) qui semblait être au bord de la mort. Il est aussi question de rébellion de la part des sujets de la comtesse lorsqu'on apprend que don Bernardo a dû soumettre par les armes la ville de Girona à l'autorité royale. La ville s'était aussi révoltée à la suite de la mort du comte. Toutes ces situations semblent très compromettantes sur la scène et donc malvenues dans un contexte de crise à l'intérieur du royaume. Le parallèle avec les infortunes que venait de subir le jeune Louis XIV était tout de suite faisable. Pour éviter donc ces déconvenues, Boisrobert opte ainsi pour une fiction dans le plus pur style tragi-comique des années 1630, de sorte que l'on ne ressente le moindre doute sur l'unité et sur la force du pouvoir monarchique dans sa pièce. De même, on peut reprocher à notre abbé les intentions malhonnêtes que Don Bernard prête à « son ami » le duc, dont il redoute l'ambition de pouvoir et en éprouve les plus fortes méfiances, ne paraissant ni trop élégantes ni trop honorables pour un ancien compagnon de fortune. Cela paraît contradictoire pour un homme d'Etat qui est présenté et qui doit passer dans la pièce pour un exemple de probité et de détachement. On voit que cela choque tant que Boisrobert fait que *Cassandra* soit obligée d'interrompre la parole du duc, lorsqu'il essaie vainement de se défendre, pour dire : « Oublions le passé / Sans condamner l'erreur où l'on vous a laissé » (v. 1687-1688). Les apparences sont ainsi sauvées.

Voilà donc la trouvaille dont se flatte tant notre auteur depuis l'avertissement de *La Folle Gageure*, où il ajoute qu'il avait rendu le sujet « juste & poly, de brut & dereglé qu'il estoit » (ligne 31). Mais il faut avouer que c'était chercher des défauts là où il n'y en avait pas, pour justifier des changements opérés dans la perspective d'une bonne réception de ce sujet auprès du public parisien. En ce sens, Boisrobert ne fait que s'inscrire dans le même état d'esprit de ses contemporains – François Bertaut en tête – selon lequel les Espagnols avaient fait fi des règles aristotéliennes des unités, tandis qu'il n'avait pas hésité à reconnaître que son sujet est « si plein de richesse & d'invention » (ligne 28 de notre édition).

Pour le reste, on peut suivre chez Boisrobert les mêmes séquences, scène par scène, que l'on trouve chez Villegas. On pourra constater que toutes les scènes du premier acte ont leur équivalent dans *La mentirosa verdad*, même si Villegas développe longuement la scène deux où l'on voit les amants confrontés au dilemme amoureux face aux responsabilités de l'Etat. Violante et Carlos se livrent à un jeu discursif prodigieux qui consiste à superposer la passion amoureuse à la situation politique fragile du royaume et faire donc triompher l'amour sur la politique. Il en va de même pour l'acte deux où chaque scène trouve également son équivalent chez Villegas, à la différence que dans la pièce espagnole, le rôle de don Bernardo est annoncé plus tôt et s'avère beaucoup plus pertinent. L'on remarquera aussi la grande proximité qui existe même dans la logique du discours et les mots employés, notamment dans la scène fondamentale (II, 4 chez Boisrobert et I, 14 chez Villegas) où don Enrique de Cardona et le duc de Cardonne annoncent à Carlos et à Astolfe que Violante et Cassandre sont leurs sœurs respectives. Si Villegas se montre très ponctuel et succinct, Boisrobert développe amplement chacune des répliques :

*Carlos:* Sus pensamientos estàn

lejos de lo que à passado.

*Duque:* Quiere casarse ?

*Carlos:* Si quiere,

pero no con estrangero.

*Duque:* Los estorvos considero

si en Barcelona prefiere  
a alguno.

*Carlos:* No ay cavalleros

que la puedan merecer ?

no es calidad el poder ?

Si sus hermosos luzeros

(pongo por caso) eligieran

a tu hijo, que perdia

tu sangre ?

*Duque:* Nada ; en la mia

altas glorias reververan ;

mas esso no puede ser.

*Carlos:* Porque ?

*Duque:* Porque no.

*Carlos:* Pues...

*Duque:* Que pues ?

*Carlos:* Que pienso que yo...

*Duque:* Hijo, pensar no es saber.

*Carlos:* Pues yo sè que me à mirado

su Alteza con aficion.

*Duque:* No vès que tendrà atencion

a averos juntos criado ?

*Carlos:* Ay mas.

*Duque:* Que mas ?

ASTOLFE.

Nous avons eu, Seigneur, une longue audience,

Mais je n'ay rien tiré de cette conference

Qui flatte vos souhaits, & j'ay lieu de juger,

Que son choix ne regarde aucun Prince Estranger.

LE DUC.

Tant pis, vous m'annoncez une triste nouvelle,

Car entre ses sujets ce choix qui dépend d'elle,

En regardera tel qui pourra nous troubler,

Et la peur que j'en ay me fait déjà trembler :

D'un estat chancelant j'aprehende la chute,

Entre les pretendans, tel Prince qu'on rebutte,

Et qui de la Couronne auroit esté l'appuy,

Peut vanger le mespris qu'on aura fait de luy.

ASTOLFE.

Mais puis qu'ils sont plusieurs d'une égalle puissance,

Et de merite égal, & d'égalle naissance,

Sont-ils pas tous à craindre, & sçait-on l'avenir,

Pour juger qui d'eux tous nous peut mieux soutenir ?

On n'en peut choisir un, qu'on n'offence les autres ;

Je crains donc moins ce choix, s'il tombe sur les nostres.

LE DUC.

Enfin on doit avoir de plus nobles objets,

Et pour mille raisons j'exclurois les sujets.

ASTOLFE.

Mais, Seigneur, après tout seroit-il bien possible,

Que pour pas un d'entr'eux vous ne fussiez sensible,

N'en sçavez-vous pas un qui puisse meriter

L'honneur qu'aux Estrangers vous laissez contester ?

Si par un sentiment d'estime, ou de tendresse,

*Carlos:* Mil fauores.  
*Duque:* Seràn de aquellos que alcança  
la amistad con la privança,  
no los juzgueys por amores.  
*Carlos:* Señor palabra me à dado,  
de ser mi esposa.  
*Duque:* Ay de mi !  
Carlos, Carlos, cesse ay  
lo que teneys empeçado ;  
palabras daldas al viento,  
lo demas no puede ser.  
*Carlos:* Como no, si es mi muger,  
sin que baste impedimento ?  
*Duque:* Como ?  
*Carlos:* No es bien te assombre.  
*Duque:* Viose mayor confusion ?  
*Carlos:* Ya yo estoy en possession.  
*Duque:* Possession, que dizes  
hombre ?  
*Carlos:* La verdad de que es testigo  
mi hermana.  
*Duque:* Cierra essa puerta.  
*Carlos:* Ya cerrè.  
*Duque:* Que escuches digo. [...]

(v. 798-838)

Je devenois l'objet du choix de la Princesse ;  
Dittes-moy, je vous prie, y pourrois-je aspirer,  
Et serois-je de rang à pouvoir esperer ?  
LE DUC.  
Ouy, si la par la naissance on meritoit Cassandre,  
Personne mieux que vous n'auroit droit d'y pretendre,  
Mais ne vous flattez pas de cette ambition,  
Cherchez un autre objet à vostre passion :  
Car cela ne se peut.  
ASTOLFE.  
Et toutefois je pense...  
LE DUC.  
Vous pensez ; moy je sçay de certaine science,  
Que cela ne se peut, vous dis-je, asseurement.  
ASTOLFE.  
Moy, je sçay mieux encore, & plus certainement,  
Que la Princesse m'aime, & m'aime avec tendresse.  
LE DUC.  
Vous vous flattez, mon fils, je plains vostre jeunesse,  
Vous vous l'imaginez par une vanité,  
Qui vous monte à la teste, & vous a transporté.  
ASTOLFE.  
J'ay plus.  
LE DUC.  
Et qu'avez-vous ?  
Astolfe.  
Un plus seur temoignage.  
Sa parole & sa foy, m'en faut-il davantage ?  
LE DUC.  
Sa parole & sa foy ? bornez là vos souhaits,  
Gardez de passer outre, & n'y pensez jamais !  
ASTOLFE.  
Comment puis-je oublier la moitié de mon ame ?  
Vostre defence est vaine, elle est déjà ma femme.  
LE DUC.  
Vostre femme ! qu'entens-je ? ô destin rigoureux,  
O Pere miserable, ô fils trop malheureux !  
ASTOLFE.  
Quel mal-heur !  
LE DUC.  
Ah mon fils, apprenez une histoire, [...]

(v. 518-567)

La proximité de l'adaptation ne laisse aucun doute. Concernant l'acte trois de *Cassandre*, il n'existe que peu d'écarts par rapport à la source. Boisrobert le consacre presque entièrement à développer l'intrigue secondaire, qui consiste en la rivalité entre Don Raymond de Moncade et Don Pèdre d'Aragon pour l'amour

et les faveurs d'Isabel, sœur d'Astolfe. On constate que Boisrobert déplace le petit monologue du valet Beltrán (au tout début de la seconde journée, scène deux), où il s'étonne lui-même d'avoir poussé sa fourbe si loin pour tromper les deux rivaux, faisant à chacun des rapports différents sur l'attitude d'Isabel à la suite de la réception des billets amoureux qu'il lui a apporté de leur part. L'autre différence réside en l'arrivée à la cour de don Bernardo que Boisrobert n'a pas voulu adapter, comme on l'a dit, et qui se trouvait chez Villegas juste après la scène neuf de *Cassandra*. Pour ce qui est de l'acte quatre, il n'y a strictement pas d'écart avec la source. On retrouve le même plan et les mêmes discours, ainsi que la scène comico-pathétique où le duc fait preuve de fine fourberie pour éviter que son fils dise la vérité à la comtesse et que celle-ci désiste de l'épouser. Le duc sert d'intermédiaire entre les amoureux et détourne leurs propos pour installer la confusion. Boisrobert développe davantage chacune des répliques, même s'il ajoute le fait que Cassandra s'interroge si Astolfe aime ailleurs et s'il ne fait que seconder les mensonges du duc :

<i>Carlos:</i> Si mi padre	ASTOLFE.
quiere, yo casarme quiero.	Si mon Pere y consent de bon cœur, je le veux ;
<i>Violante:</i> Pues no à de querer ?	Et ma plus douce gloire est d'accomplir vos vœux.
<i>Carlos:</i> No sè,	CASSANDRE.
diselo.	Qui peut l'en empescher ?
<i>Violante:</i> Duque yo creo	ASTOLFE.
que entre los dos me engañays.	Sçachez-le de sa bouche,
<i>Duque:</i> Como señora ?	L'obstacle vient de luy, car pour ce qui me touche,
<i>Violante:</i> Que es esto ?	Je jure par l'éclat qui sort de vos beaux yeux,
Carlos dize que si quieres	Que j'ay plus de respect pour vous, que pour les Dieux :
està a casarse dispuesto.	Que je vous aime plus mille fois que ma vie,
<i>Duque:</i> Esso ha dicho ?	Et que suivre vos loix est mon unique envie.
<i>Violante:</i> Aquesto dize.	CASSANDRE.
<i>Duque:</i> Malicias son de su pecho.	Duc, que viens-je d'entendre, & qu'ay-je découvert,
<i>Violante:</i> Pues dile tu que se case,	Pour me jouer tous deux, seriez-vous de concert ?
y con aquesto saldremos	D'où vous naist cette humeur ou bizarre, ou jalouse ?
de dudas.	Il ne tient plus qu'à vous, dit-il, qu'il ne m'espouse.
<i>Duque:</i> Carlos si gustas	LE DUC.
de casarte ?	O Dieux ! le méchant homme, ô l'esprit dangereux,
<i>Carlos:</i> Acaba presto.	Il ne tiendrait qu'à moy ! l'as-tu dit malheureux ?
<i>Duque:</i> Digo [sic] que si es gusto	Eh songe à nostre honneur, songe à ta conscience, <i>Bas</i> .
tuyo.	Et tasche d'oublier cette horrible alliance.
<i>Carlos:</i> Ya no sabes que le tengo ?	ASTOLFE, <i>bas</i> .
	Ce grand mal dans mon ame est trop enraciné,
	Je n'en sçaurois sortir, je suis trop enchesné.
<i>Duque:</i> De que ? de no casarte ;	LE DUC, <i>haut</i> .
esso dizes ? Yo lo creo ;	Voyez l'extravagance où l'emporte sa rage,
à de la guarda.	Il ne dit pas un mot qui ne tende à l'outrage.
<i>Carlos:</i> No dexas	CASSANDRE.
que diga yo lo que siento ?	Ah, nous le chastirons cét insolent mocqueur,

*Violante:* Duque no hazeys lo que digo ?  
*Duque:* Si señora, ya le prendo ; lleualde.  
*Carlos:* Viue Dios, que es marmol mi sufrimiento.  
*Violante:* No le dexareys hablar ?  
*Duque:* No causará mas enredos, lleualde preso, que hazeys ?  
*Carlos:* Loco voy.  
*Violante:* Cofusa quedo.

Qui déguise sa langue aussi bien que son cœur.  
 Découvrez, s'il se peut, d'où naist sa frenesie,  
 Et si quelqu'autre objet trouble sa fantaisie.  
 LE DUC [*à part à son fils*].  
 Rappellez vos esprits, mon fils, songez à vous :  
 Et des Dieux irritez évitez le courroux.  
 ASTOLFE, *bas*.  
 Peuvent-ils condamner une si sainte flâme ?  
 LE DUC, *bas*.  
 Mais elle est vostre sœur, la voudriez vous pour femme ?  
 ASTOLFE [*bas*].  
 Ouy, puis que de ce mal je ne sçauois guerir :  
 Je voudrois l'espouser, & puis apres mourir.  
 LE DUC, *bas à Astolfe*.  
 N'attens que la moitié d'un souhait si funeste,  
 Demon incestueux, n'espere pas le reste,  
 Pressé sur cet hymen, l'ingrat m'a respondu, *A la Princesse*.  
 Qu'il aime mieux mourir.  
 CASSANDRE.  
 Je l'ay bien entendu,  
 Mourir ? Ah c'est un songe, & je ne le puis croire,  
 Quoy preferer la mort à ton bien, à ta gloire,  
 Méchant ! quoy je te suis un objet odieux ?  
 Qu'on l'enleve d'icy, qu'on l'oste de mes yeux ;  
 Qu'on l'entreine en prison cet objet de ma haine,  
 Qui croid impunement braver sa Souveraine,  
 Gardes qu'on s'en saisisse.  
 ASTOLFE.  
 Ah dure extremité !

(v. 1262-1302)

C'est à l'acte cinq que les pièces prennent des chemins différents contenu de la manière dont Boisrobert agence le dénouement. Les premières trois scènes sont identiques ; dans la quatrième, on a vu que Villegas nous ramène en bord de mer et on assiste à un semblant de début de duel entre Moncada et Aragón qu'Astolfe interrompt. Boisrobert nous a dispensés de tout cela et on se retrouve à la cour avec les explications de don Bernardo et de Don Bernard qui viennent dénouer l'intrigue et favoriser la fin heureuse.

Boisrobert conserve aussi l'intrigue amoureuse secondaire qu'il modifie quelque peu, comme on l'a dit, à propos de la manière dont les rivaux, don Jaime de Aragón et don Ramón de Moncada, ont résolu leur dispute à propos de l'amour d'Isabel par une tentative de duel, qui est désormais moins recevable comme procédé qu'au début du siècle.

Concernant les noms des personnages, l'adaptateur les a tous conservé en les francisant, mais il a changé celui du couple principal d'amoureux ainsi que celui du rival de Moncada. Nous avons ainsi le *staff* suivant :

**Cassandre**, comtesse de Barcelone.

**Le Duc de Cardone**, Régent de Catalogne.

**Astolfe**, Fils du duc de Cardone et amoureux de Cassandre.

**Isabelle**, Fille du duc de Cardone, et Amante de Moncade.

**Don Rémon de Moncade**, Amoureux d'Isabelle.

**Don Pèdre d'Aragon**, Amoureux d'Isabelle.

**Don Lope**, Capitaine des Gardes de la Princesse.

**Béralde**, Ecuyer d'Astolfe.

**Don Bernard de Rocas**, Gouverneur de la Princesse.

**Violante**, condesa de Barcelona.

**El Duque** don Enrique de Cardona

**Carlos**.

**Isabel**.

**Don Ramón de Moncada**.

**Don Jaime de Aragón**.

.....

**Beltrán**, gracioso.

**Don Bernardo de Roca**.

On remarque en revanche qu'il a inventé celui de Don Lope, le capitaine des Gardes. En réalité, celui-ci n'a qu'un rôle très restreint dans la pièce et se limite à des interventions où la comtesse ordonne qu'on rappelle Astolfe devant elle ou lorsque le duc envoie son fils en prison escorté par ce personnage (III, 9 ; IV, 5 et 6). Chez Villegas, on se contente de faire entrer des « gardes » avec l'appel de rigueur « Hola ! » sans nommer quelqu'un en particulier. Il est intéressant de voir que si le nom de l'héroïne espagnole est très fréquent dans les pièces de théâtre d'au-delà les Pyrénées, il ne devait pas être retenu par notre auteur, qui lui préfère celui de Cassandre, nom tragique par excellence qui rappelle celui de la fille de Priam, la prophétesse Cassandre ayant annoncé la destruction de Troie. Courtisée, comme notre héroïne, par les princes étrangers luttant aux côtés des Troyens mais qui sont tués par des Grecs, elle est vouée à rester seule et ne se mariera pas. Ce n'est pas la fin logique de notre tragi-comédie, mais au moins cette référence à la mythologie devait être familière au public lecteur de romans du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, Boisrobert met la comtesse au cœur de son dispositif dramaturgique en donnant pour titre à sa pièce le nom de Cassandre. Il s'agit là de focaliser l'intérêt sur l'héroïne à l'instar de l'autre tragi-comédie de l'abbé datant de cette période, la *Théodore*. C'était aussi une manière de retenir l'intérêt de son public galant et notamment de celui des femmes galantes de la société parisienne, des héroïnes comme autant de grandes dames et de princesses du sang qui venaient de défier le pouvoir royal tout récemment, parmi lesquelles on trouve les Longueville, les Chevreuse, les Châtillon, les Orléans et les Montpensier.

Quant à Beltrán, il passe du rôle éminent de *gracioso* à celui d'écuyer. Cette « promotion » sociale du personnage est en accord avec l'intention de l'auteur de bannir totalement l'aspect comique de sa pièce pour rester cohérent avec l'esprit de la tragi-comédie régulière de palais. Rien n'empêche qu'en réalité Béralde continue à agir dans la pièce française suivant son modèle espagnol, tout en conservant le même rôle et la même tonalité, car il faut dire que le *gracioso* espagnol n'est pas vraiment comique. Il joue le rôle d'émissaire et provoque des quiproquos, mais il est loin de faire rire. Boisrobert ne fait donc que changer son statut social :

*Beltrán:* Iamas me vi tan dudoso,  
 pues en tanta confusion,  
 de don Iayme, y don Ramon  
 estoy tambien temeroso.  
 Como de Carlos cruel,  
 pues me contemplo ofendido,  
 por Isabel perseguido,  
 sin saber nada Isabel ;  
 si la industria no me ayuda,  
 no sè en lo que à de parar,  
 ni que disculpa è de dar.

(v. 969-979)

BERALDE.

J'AY ce me semble esté bien leger à promettre,  
 De rendre à leur Maistresse & l'une & l'autre lettre,  
 Qui prend, s'engage enfin, que sert de contester ?  
 Quoy qu'elle en puisse dire, il les faut presenter,  
 Quel peril de servir deux Seigneurs d'importance,  
 Dont la haute fortune égalle la naissance !  
 Quand Isabelle au fonds auroit autre penser,  
 Le Duc n'y verra rien qui le puisse blesser :  
 Profitons de l'amour de ces deux Personnages ;  
 Mais si j'en veux tirer de plus grands avantages,  
 Il faut faire durer la chose adrettement,  
 La cacher à mon Maistre, & fourber galamment.  
 Je n'en puis servir l'un, que l'autre je n'offence,  
 Desservant l'un aussi, l'autre prend ma deffence,  
 Don Pedre est le plus chaud, si j'en sçay bien juger,  
 Il faut donc prendre peine à le mieux menager.

(v. 199-214)

Du reste, Boisrobert laisse aussi la scène se dérouler à Barcelone. Sur le plan de l'unité de lieu, la pièce espagnole se présente comme très commode pour l'adaptateur français puisque les ajustements à introduire se réduisent à très peu. Il resserre davantage l'unité spatiale en évitant de nous déplacer en bord de mer, comme l'a fait Villegas. C'est le seul éclatement de lieu que l'on repère chez celui-ci. Ainsi, lorsque dans la *Cassandra*, Astolfe prend le chemin de l'exil, on ne l'y voit pas vraiment. Boisrobert fait que Don Bernard nous le ramène à la cour, où l'on le revoit aussitôt paraître.

Enfin, l'on perçoit bien que l'abbé de Châtillon reste très près de la source. C'est ce que l'on reconnaît facilement à son travail de réécriture soit qu'il conserve soit qu'il s'éloigne de l'esprit du modèle à quelques endroits avec plus ou moins de succès. L'on pourrait dire autant des autres pièces que nous avons déjà évoquées, adaptées à partir d'une seule source espagnole. Ainsi, en dépit des modifications nécessaires qu'il devait introduire dans ses œuvres, contrairement à l'image dépréciative qu'il nous renvoie<sup>35</sup>, selon laquelle ses modèles sont des pièces « déréglées », Boisrobert puisait dans un matériau dont la structure rendait commode la tâche d'adaptation à laquelle il s'est livré, notamment concernant la question spatiale et temporelle. En effet, il faut rappeler que quelques auteurs du cycle lopesque – Tirso en tête – mais surtout ceux du cycle caldéronien, ont tendance à resserrer les intrigues dans le temps et dans l'espace, aspects qui sans aucun doute cherchaient à rendre compte de la virtuosité des auteurs dans l'agencement de l'intrigue au risque de tomber dans l'in vraisemblance dont parle Ch. Couderc, notamment lorsqu'ils concentrent beaucoup de péripéties en peu de temps dans un ou deux lieux.

Unité donc de temps et de lieu que l'on constate dans cette tragi-comédies de palais ainsi que dans certaines comédies de cape et d'épée de Boisrobert, le choix des sources n'étant donc pas sans conséquence. Pour ce qui est de l'unité

d'action, il y a lieu de se méfier encore plus de ce que nous dit notre abbé – ainsi que quelques adaptateurs de sa génération –, car ils ne s'accommodent pas moins de la duplicité d'intrigues que l'on trouve dans les originaux. Le fait est que le plus souvent ils se contentent de nous la transmettre telle quelle, ou au moins avec certaines modifications. Quand on sait que la *Comedia* repose sur une structure très solide<sup>36</sup>, avec des jeux bipolaires qui se répondent les uns aux autres dans un ensemble parfaitement harmonieux, et qui tend à explorer le maximum des variantes possibles, elle renvoie une image bien différente de celle que les poètes français nous ont souvent transmise : doit-on l'attribuer à une méconnaissance de son organisation profonde et de ses enjeux ? Quoi qu'il en soit, on peut se demander si cette attitude quelque peu cavalière dont ils font souvent preuve, dans leurs « Avis au lecteur » et dans leurs dédicaces, à l'égard des œuvres et des poètes dramatiques espagnols, n'est pas démentie dans les faits non seulement par le volume des adaptations hispaniques opérées, mais aussi par le degré de conformité de l'imitation à la source. Disons que malgré cela, en dépit de certaines incohérences notoires dans les adaptations, les œuvres transposées conservent aussi leur propre unité structurelle liée à la redistribution des procédés, procédés qui s'alignent aux besoins de l'esthétique théâtrale régnant en France.

\* \*

\*

Peut-on pourtant parler d'un Boisrobert espagnol ? Cette question refuse une réponse péremptoire, car l'on perçoit bien que si l'auteur ne manque pas d'évoquer certains aspects de la réalité historique de l'Espagne qui rappellent indéniablement que les pièces adaptées trouvent leur origine au-delà des Pyrénées, il cherche aussi à dépouiller ses sources de tout élément trop marquant ou trop spécifique de la culture hispanique. On pourrait même dire que lorsqu'on s'attend le plus à un exotisme espagnol bien défini et bien accentué ou du moins, à une certaine couleur locale, cela ne se lit pas toujours dans son œuvre et l'on reste plutôt dans l'anecdotique.

Cela est aussi vrai qu'au-delà de 1655, l'Espagne n'est plus guère à la mode. Ce qui avait permis son influence en France par les rapports diplomatiques et politiques bilatéraux, la recherche de la suprématie en tant que puissances européennes, la signature de nombreux traités et surtout la concertation de mariages princiers et royaux, tombe peu à peu en désuétude au profit d'une création artistique de qualité inspirée de l'antiquité gréco-latine qui portera un indéniable caractère autochtone scellé par le signe distinctif de la monarchie française. Dorénavant, une réticence et un mépris pour tout ce qui ne sent ni la *Rhétorique* ni la *Poétique* d'Aristote (ou du moins, ce qu'on nous a dit relever de la pensée du Stagirite), pour tout ce qui ne s'adapte pas au cadre rigoureux des fameuses « règles », s'installe dans la pratique théâtrale. Pour autant, on sait bien que la proximité du théâtre transpyrénéen avait bel et bien contribué au développement de celui de la France par le transfert de certains choix esthétiques qui ont été

adaptés à un nombre important de poèmes héroïques de ce pays. L'abbé Boisrobert a sans conteste contribué à enrichir la scène française, mais ses choix esthétiques vivaient leurs dernières heures avant que ne survienne le théâtre de Molière, qui commence son coup d'éclat dès 1659 avec la représentation des *Précieuses ridicules*. Le monde dramatique dépeint par Boisrobert, ne viendrait-il à nourrir à contrecoup la dramaturgie du « Peintre » ?

## Notes

- 1 Pour preuve, on trouvera un large répertoire d'œuvres françaises dont la source directe ou indirecte est espagnole dans les études de Claude Bourqui, « La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle : hypothèses sur le rôle du *Grand Cyrus* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », XXXIII, n° 64, 2006, p. 97-108 ; Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983 ; José Manuel Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999 ; et Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- 2 Sur la biographie de Boisrobert, voir l'incontournable ouvrage, bien que daté, d'Émile Magne, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662). Documents inédits*, Paris, Mercure de France, 1909 ; ainsi que la très fournie édition des *Epistres en Vers* de Boisrobert procurée par Maurice Cauchie, Paris, Hachette, « Société des textes français modernes », 1921, où l'annotateur donne beaucoup de précisions sur la vie de notre auteur. Enfin, dans une thèse relativement récente, Anastasia Iline (*François Le Métel de Boisrobert (1592-1662). Écrivain et homme de pouvoir*, Thèse doctorale de l'École des Chartes, 2004) fait le point sur toutes les informations connues sur la vie de l'abbé.
- 3 Nous nous référons par la suite à l'édition qui a été procurée par nos soins dans la thèse suivante : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé Boisrobert*, Thèse de doctorat de l'Université de Sorbonne-Paris IV, 2009. La première édition de *Cassandre* date de 1654, imprimée à Paris chez Augustin Courbé, in-4°, VIII-126 pages, [BnF : 4-YF-156 (4)]. Le *Privilège* date du 12 mars, et l'*Achevé* du 15 mars. On en trouve des exemplaires dans la Bibliothèque nationale de France [4-YF-156 (4)], à l'Arsenal [Rf. 5538] et à la Mazarine [10918<sup>65</sup>]. Losada Goya fait allusion à une édition de 1656 dont nous n'avons pas trouvé la trace et qui, d'après lui, aurait été imprimée chez Guillaume de Luynes (voir *Op. cit.*, p. 90). Après une recherche infructueuse, nous considérons qu'il s'agit d'une méprise de sa part qui pourrait induire en erreur le chercheur. Un petit ouvrage que nous avons trouvé à la bibliothèque de l'Arsenal [Rf. 5539] date aussi de 1654. Il a été imprimé en format in-12, 91 pages chez Augustin Courbé. Il existe encore une contrefaçon hollandaise procurée la même année par Raphaël Smith, à Amsterdam, en format in-8°, 88 p. Cet exemplaire se trouve dans la réserve de la BnF sous la cote [RES-YF-3724]. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la *Cassandre* est imprimée dans des recueils collectifs. On la retrouve au t. 6 du *Recueil du Théâtre François* (Paris, chez la Compagnie des Libraires, 1737, en douze volumes in-12) ; et en 1781, au t. 7 du *Recueil des meilleures pièces dramatiques faites en France depuis Rotrou jusqu'à nos jours, ou Théâtre François* (Lyon, Joseph-Sulpice Grabit, in-12).

Les deux se trouvent à la BnF sous les cotes [YF-5156] et [YF-5194] respectivement. Jamais depuis, cette pièce n'a été réimprimée.

- 4 Nous avons eu recours à la première édition : *La mentirosa verdad, comedia famosa compuesta por Juan de Villegas*, dans *Comedias. Parte Treynta de Comedias compuestas por diferentes autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636, in-4°, p. 221-255. [Bibliothèque nationale de Madrid : T-i / 30 (v.30)]. Voir plus bas notes 7 et 15.
- 5 Pour ce qui est du succès de *Cassandre*, l'auteur même nous informe dans son avertissement *Au lecteur* que « toute la Cour & toute la ville ont trouvé cette Trage-Comedie si belle sur le Theatre, & aussi bien soustenuë par la majesté et la délicatesse de ses vers, que par la dignité de son sujet. » Le renseignement le plus ancien dont nous disposons aujourd'hui, à part la gazette en vers de Loret (voir plus bas, note 33), est celui de Tallemant des Réaux qui, dans ses *Historiettes*, considère que « *Cassandre* est la meilleure piece de théâtre que Boisrobert ayt faite » (voir *Historiettes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, t. 1, p. 410), ce qui pourrait s'accorder d'une certaine façon à l'opinion exprimée par les frères Parfaict selon lesquels cette œuvre est ce que l'abbé a fait « de plus passable » pour le théâtre (voir Claude et François Parfaict, *Histoire du Theatre François*, Paris, Le Mercier, 1745, t. 7, p. 411). Charles Labitte pense que le succès de la *Comtesse de Barcelone* engagea plus que jamais Boisrobert dans le théâtre en faisant prevue d'une remarquable fécondité pendant quelques années jusqu'à peu de temps avant sa mort (voir *Études littéraires*, Paris, Joubert, 1846, p. 409). Et si pour Ernest Martinenche *Cassandre* n'est qu'une « misérable pauvreté » (voir *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1990, p. 402), Henry Carrington Lancaster affirme que la pièce fut « fairly popular, at least for a season » (automne 1653). Voir *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The John Hopkins Press, 5 parties en 9 vol., 1929-1942, part III, vol. 1, p. 139.
- 6 Voir à ce propos Catherine Marchal-Weyl, *Le Tailleur et le fripier. Transformation des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.
- 7 Juan Bautista de Villegas est en effet contemporain de Lope de Vega, mais sans doute beaucoup plus jeune que lui puisqu'il n'est pas cité par Navarro dans son *Discours Apologétique de la Comedia*. Connu sous plusieurs noms, notamment Bautista et Juan de Villegas, ce dernier rappelle celui d'autres auteurs dramatiques et même de quelques comédiens avec lesquels on a tendance à le confondre, et dont la carrière s'est déroulée à peu près dans le même temps. Il écrivait déjà des pièces de théâtre en 1621, mais Barrera y Leirado affirme qu'il existe beaucoup d'obscurité en ce qui concerne les circonstances de sa vie et de sa production théâtrale. Il est très probable qu'il n'ait pas résidé habituellement à Madrid, ni qu'il ait eu beaucoup de contact avec les dramaturges de son époque, ce qui expliquerait ce vide d'information. Il figure pourtant dans le *Catálogo de Autoridades de la Lengua* publié par l'Académie Espagnole. Sa pièce la plus célèbre est sans conteste *La despreciada querida*, qui fut longtemps attribuée par erreur à Lope de Vega et publiée dans plusieurs recueils de cet auteur. Comme celle-ci, le reste de son œuvre parut entre 1630 et 1640, dont *La mentirosa verdad* dans le recueil de *Parte treynta de comedias famosas de varios autores* (Zaragoza, 1636), et *El marido de su hermana* dans *Parte quinta de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1653), qui, tout en s'agissant la même pièce de théâtre, a reçu des titres différents, sans doute pour des raisons de stratégie de revente (la pièce n'a certainement pas eu du succès en Espagne). Mais elles constituent bien la source unique de la *Cassandre* de Boisrobert.

- Voir à ce propos : Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, p. 494-496.
- 8 C'est notamment le cas de Verónica Arenas Lozano, « Juan Bautista de Villegas : un autor-actor del siglo XVII », dans *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, ALEPH de l'Universitat de València, 2004, p. 127-134. On verra de même l'article d'Erasmo Hernández González, « Estudio de *La despreciada querida*, de Juan Bautista Villegas », *Espectáculo. Revista de Estudios literarios*, Madrid, Faculté de Sciences de l'Information de l'Universidad Complutense de Madrid, n° 35, année XII, mars-juin 2007, 11 p. Ils figurent parmi les rares chercheurs à se pencher sur cette question. Cette dernière pièce fut longtemps attribuée à Lope de Vega, car elle était insérée dans des recueils de pièces choisies du « Fénix » depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. On constatera que cette méprise persiste encore au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment au tome 2 de la prestigieuse collection des *Comedias escogidas de Lope*, publiée par Juan Eugenio de Hartzenbusch, 1860 ; ainsi qu'au tome 34 de la *Biblioteca de Autores Españoles* de M. Rivadeneyra, 1856. Au XX<sup>e</sup> siècle, on verra se succéder des réimpressions de ces deux derniers ouvrages reproduisant exactement la pièce comme appartenant à Lope de Vega. Néanmoins, à notre connaissance, aucune édition critique des œuvres de Villegas n'a encore vu le jour.
- 9 À ce propos, nous renvoyons à l'introduction de notre thèse, p. LXIX et sq. On consultera également les ouvrages suivants mais déjà datés : d'Ernest Martinenche, *Op. cit.*, de Fritz Tenner, *François Le Métel de Boisrobert, Als Dramaticher und Nachmacher des Spanischen Dramas. I. Die Tragikomödien. Inaugural-Dissertation*, Leipzig, Buchdruckere M. Wachsmuth, 1907 ; et de Henry C. Lancaster, *Op. cit.* Il faut dire que Tenner est le premier à consacrer une étude critique portant spécifiquement sur l'œuvre de Boisrobert. Son travail reste tout de même assez général mais il se penche dans cette étude sur la recherche des sources de notre auteur.
- 10 On verra pour des plus amples informations, l'ouvrage incontournable d'Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain*, Paris, Editions de minuit, « Le Sens commun », 1985.
- 11 Boisrobert, *La Folle Gageure*, Paris, Augustin Courbé, 1653. Voir notre édition, *Op. cit.*, lignes 22-32.
- 12 Pour preuve, on lira la très succincte description de Pedro Calderón de Barca que fait sur un ton bien condescendant le mémorialiste François Bertaut, le seul Français du XVII<sup>e</sup> siècle ayant laissé une trace de sa rencontre avec un dramaturge espagnol : « L'aprèsdisnée, luy & monsieur de Barriere me vinrent prendre pour aller à une vieille Comedie qu'on avoit rejouée de nouveau, qui ne valoit rien, quoy qu'elle fust de *D. Pedro Calderon*. J'allay aussi voir cet Auteur qui est le plus grand Poëte & le plus bel esprit qu'ils ayent presentement. Il est Chevalier de l'Ordre de saint Jacques & Chapelain de la Chapelle de los Reyes à Toledé, mais à sa conversation je vis bien qu'il ne sçavoit pas grand'chose, quoy qu'il soit déjà tout blanc. Nous disputasmes un peu sur les regles de la Dramatique, qu'ils ne connoissent point en ce Pays-là, & dont ils se moquent. » Voir le *Journal du voyage d'Espagne (1659)*, éd. R. Foulché-Delbosc, dans *Revue Hispanique*, t. XLVII, 1919, Vaduz, Kraus Reprint, 1964, p. 151-152. Voir aussi Alexandre Cioranescu, « Calderón y el teatro clásico francés », *Estudios de literatura española y comparada*, dans *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna de Tenerife, Universidad de La Laguna, Secretariado de publicaciones, 1954, p. 139-195.
- 13 *Op. cit.*, p. 403.
- 14 *Op. cit.*, p. 110.

- 15 Précisons qu'il s'agit de la sixième des douze *comedias* contenues dans le recueil *Parte treynta de comedias famosas de varios autores* qui se trouve dans la Bibliothèque nationale de Madrid sous la cote : T-i / 30 (v. 30). Il semble que ce recueil eut beaucoup de succès, vu le nombre d'imprimés qui parurent successivement au XVII<sup>e</sup> siècle en Espagne. En 1638 et 1639 furent tirés d'autres ouvrages avec le même titre dont curieusement il n'en reste pas d'exemplaires à Madrid et qu'on trouve en revanche à Paris dans la Bibliothèque Mazarine (ils proviennent respectivement des congrégations des Oratoriens et des Augustiniens), classés sous les cotes : 11069 H et 11069 Q. Il faut dire que ces deux exemplaires reproduisent exactement le texte de base, ce qui n'est pas du tout le cas dans la version publiée en 1653, où l'œuvre en question a souffert d'une mutilation dans certains passages d'intérêt, notamment dans quelques tirades amoureuses de Carlos, ainsi que dans quelques répliques désinvoltes du *criado* Beltrán. Cette édition de 1653 – faut-il le redire ? – porte le titre unique d'*El marido de su hermana* et est insérée dans un recueil collectif intitulé *Parte quinta de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Il faut dire que ce type de changements de titres n'est pas exceptionnel à l'époque puisqu'il constitue une stratégie pour replacer les invendus. Des exemplaires de cette édition sont conservés dans la Bibliothèque nationale de France et de Madrid sous les cotes [YG-311 (6)] et [T-i / 16 (v.V.)] respectivement. Une quatrième édition, compte tenu des caractéristiques matérielles de l'ouvrage, qui a été sans aucun doute possible imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle, conjugue les deux titres de la façon suivante : *El marido de su hermana y mentirosa verdad. Comedia famosa de Don Juan de Villegas*. Cet exemplaire se trouve à la Bn de Madrid sous la cote [T/19536], et ne porte ni date ni lieu d'impression, ni nom d'imprimeur non plus. Les pages sont numérotés de 1 à 28. Elle a dû voir le jour juste après l'édition de 1653. Par la suite, des éditions de la pièce au XIX<sup>e</sup> siècle, conservées à la Bn de Madrid, consignent ce titre conjugué. Enfin, une dernière édition de la pièce, portant ce double titre, a été publiée à Séville, dans l'Imprenta Real Casa del Correo viejo, mais elle ne comporte non plus de date d'édition (XVIII<sup>e</sup> siècle ? XIX<sup>e</sup> siècle ?). Il s'agit d'un imprimé relié seul numéroté de la page [1]-2 à 24 et porte la cote [T/6252].
- 16 Lancaster, *Op. cit.*, part III, vol. 1, p. 138-140. Notre traduction : « il élimina quelques scènes inutiles, changea quelques noms, limita l'espace à Barcelone, et expliqua le silence de Bernard de manière plus satisfaisante. Il réduisit le temps à quelques douze heures et construit des dialogues moins affectés et moins comiques, mais il ne réussit pas à bien lier toutes les scènes ni à obtenir l'unité d'action ou à déplacer l'intérêt donnée à l'intrigue vers l'étude des caractères. »
- 17 Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 129-140.
- 18 Voir Vitse, *Op. cit.*, p. 325-327.
- 19 *Ibid.*, p. 328-329.
- 20 *Ibid.*, p. 329-331.
- 21 Christophe Couderc, *Le Système des personnages de la Comedia espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, Thèse de doctorat dirigée par Jean Canavaggio, Université de Paris X-Nanterre, 1997, vol. 1, p. 81.
- 22 Voir Vitse, *Op. cit.*, p. 331-333.
- 23 Voir Couderc, *Op. cit.*, vol. 1, p. 84-89.
- 24 Nous proposons la traduction suivante : « dans une trame de cape et d'épée est insérée un protagoniste comique qui devient la figure centrale du comique grotesque : ce protagoniste est le plus souvent un noble provincial, porteur de valeurs archaïques, manquant d'esprit et ayant plein de défauts risibles, ce qui le rend victime de son

propre ridicule et de la moquerie des autres personnages et des spectateurs. » *Op. cit.*, p. 139.

25 Voir Marchal-Weyl, *Op. cit.*, p. 69-71.

26 *Op. cit.*, p. 139-140.

27 Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981, p. 8.

28 Guichemerre nous montre que la tragédie devient le genre dominant entre 1643 et 1648, car trente-six pièces de ce type sont jouées à Paris contre vingt-trois tragi-comédies. *Ibid.*, p. 38.

29 *Ibid.*, p. 41.

30 Voir notre édition de la pièce *L'Amant ridicule* (1656) dans notre thèse.

31 A notre connaissance, il n'y a que Boisrobert qui ait adapté une œuvre de cet auteur espagnol en France.

32 Lancaster, *Op. cit.*, part III, t. 1, p. 138.

33 Elle fut représentée pour la première fois le vendredi 31 octobre 1653 au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Voir Parfaict, *Op. cit.*, t. 7, p. 411. La date est confirmée par Lancaster, *Ibid.* D'ailleurs, il s'agit de la première production de Boisrobert dont Loret fasse mention dans la *Muze Historique* du 8 novembre 1653 :

Il faut qu'encore ici j'ajuste,  
Que Vendredi dernier tout juste  
Les Comédiens de l'Hôtel  
Reciterent un Poëme tel,  
Que sans mentir la renommée  
En est par-tout Paris semée :  
Et contenta tout à la fois,  
Le Courtisan & le Bourgeois :  
La Comtesse de Barcelone,  
C'est le titre qu'on lui donne.  
Chacun en fût l'admirateur,  
*Et Boisrobert en est l'Authheur.*

Voir Jean Loret, *Muze historique (1650-1654)*, éd. Revenel et de la Pelouze, Paris, P. Jannet, 1857, t. 1, p. 428. Le chevalier de Mouhy avance une date de représentation erronée en disant qu'elle fut donnée en décembre 1633. Voir l'*Abrégé de l'histoire du Theatre François*, Paris, chez l'auteur, 1780, vol. 1, p. 81.

34 Voir à ce sujet : Pierre Goubert, *Splendeurs et misères du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, « Les indispensables de l'histoire », 1990, p. 307-335.

35 Rappelons, à titre d'exemple, les phrases suivantes : « j'ose croire sans beaucoup de presumption, que je l'ay rendu juste & poly, de brut & deregé qu'il estoit », l. 30-32 de l'*Advis* de *La Folle Gageure* ; ainsi que lorsque Boisrobert se vante d'avoir travaillé à « rectifier la disposition de ce sujet Espagnol », l. 6-7 de la dédicace des *Coups d'amour et de fortune*.

36 C. Marchal-Weyl résume ainsi les deux aspects caractéristiques de la *Comedia* : « d'une part l'aspect inévitable, fatal d'une intrigue construite sur un horizon d'attente programmé par le titre et sur un système de personnages codifié ; d'autre part, la liberté combinatoire qui permet d'organiser les rapports de force et les épisodes en explorant tous les possibles et en jouant pleinement des hasards. » *Op. cit.*, p. 60.

## Bibliographie

- ARELLANO Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005.
- ARENAS LOZANO Verónica, « Juan Bautista de Villegas : un autor-actor del siglo XVII », dans *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, ALEPH de l'Universitat de València, 2004, p. 127-134.
- BARRERA Y LEIRADO Cayetano Alberto DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.
- BERTAUT François, *Journal du voyage d'Espagne (1659)*, éd. R. Foulché-Delbosc, dans *Revue Hispanique*, t. XLVII, 1919, Vaduz, Kraus Reprint, 1964.
- BOISROBERT, *Cassandre, comtesse de Barcelone*, Amsterdam, Raphaël Smith, 1654, in-8°, 88 p.
- *Cassandre, comtesse de Barcelone*, Paris chez Augustin Courbé, in-4°, VIII-126 p.
- *Cassandre, comtesse de Barcelone*, dans *Recueil des meilleures pieces dramatiques faites en France depuis Rotrou jusqu'à nos jours, ou Théâtre françois*, Lyon, Joseph-Sulpice Grabit, 1781, in-12, vol. 7.
- *Cassandre, comtesse de Barcelone*, dans *Recueil du Théâtre François*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1737, in-12, vol. 6.
- *Epistres en Vers*, éd. Maurice Cauchie, Paris, Hachette, « Société des textes français modernes », 1921, 2 vol.
- *La Folle Gageure*, Paris, Augustin Courbé, 1653.
- BOURQUI Claude, « La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle : hypothèses sur le rôle du *Grand Cyrus* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », XXXIII, n° 64, 2006, p. 97-108.
- CIORANESCU Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
- « Calderón y el teatro clásico francés », *Estudios de literatura española y comparada*, dans *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna de Tenerife, Universidad de La Laguna, Secretariado de publicaciones, 1954.
- COUDERC Christophe, *Le Système des personnages de la Comedia espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, Thèse de doctorat dirigée par Jean Canavaggio, Université de Paris X-Nanterre, 1997, 2 vol.
- GOUBERT Pierre, *Splendeurs et misères du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, « Les indispensables de l'histoire », 1990.

- GUEVARA QUIEL Francisco, *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'abbé Boisrobert*, Thèse de doctorat de l'Université de Sorbonne-Paris IV, 2009, 3 vol.
- GUICHEMERRE Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ Erasmo, « Estudio de *La despreciada querida*, de Juan Bautista Villegas », *Espectáculo. Revista de Estudios literarios*, Madrid, Facultad de Ciencias de l'Information de l'Universidad Complutense de Madrid, n° 35, année XII, mars-juin 2007, 11 p.
- ILINE Anastasia, *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662). Ecrivain et homme de pouvoir*, Thèse doctorale de l'Ecole des Chartes, 2004, 3 vol.
- LABITTE Charles, *Études littéraires*, Paris, Joubert, 1846.
- LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature of the Seventeenth Century*, Baltimore, The John Hopkins Press, 5 parties, 9 vol., 1929-1942.
- LOPE DE VEGA Félix, *Comedias escogidas de Lope*, éd. Juan Eugenio de Hartzenbusch, Madrid, 1860, vol. 2.
- LOPE DE VEGA Félix, *Obras*, dans *Biblioteca de Autores Españoles* de M. Rivadeneira, 1856, vol. 34.
- LORET Jean, *Muze historique (1650-1654)*, éd. Revenel et de la Pelouze, Paris, P. Jannet, 1857, 3 vol.
- LOSADA GOYA José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999.
- MAGNE Émile, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662). Documents inédits*, Paris, Mercure de France, 1909.
- MARCHAL-WEYL Catherine, *Le Tailleur et le fripier. Transformation des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.
- MARTINENCHE Ernest, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1990.
- MOUHY, *Abrégé de l'histoire du Theatre François*, Paris, chez l'auteur, 1780, vol. 1.
- PARFAICT Claude et François, *Histoire du Theatre François*, Paris, Le Mercier, 1745, t. 7.

- TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon, *Historiettes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 2 vol.
- TENNER Fritz, *François Le Métel de Boisrobert, Als Dramaticher und Nachmacher des Spanischen Dramas. I. Die Tragikomödien. Inaugural-Dissertation*, Leipzig, Buchdruckere M. Wachsmuth, 1907.
- VIALA Alain, *La Naissance de l'écrivain*, Paris, Paris, Editions de minuit, « Le Sens commun », 1985.
- VILLEGAS Juan Bautista de, *Comedia famosa El marido de su hermana de Juan de Villegas*, dans *Quinta parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España dedicadas a Don Juan de Luján y Aragón, cavallero de la Orden de Santiago*, Madrid, 1653, in-4°, p. 212-248 [la numérotation reprend à la page 308]. [BnF : YG-331 (6)]
- *La mentirosa verdad, comedia famosa compuesta por Juan de Villegas*, dans *Comedias. Parte Treynta de Comedias compuestas por diferentes autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636, in-4°, p. 221-255. [Bibliothèque Nationale de Madrid : T-i / 30 (v.30)]
- *La mentirosa verdad, comedia famosa compuesta por Juan de Villegas*, dans *Comedias. Parte Treynta de Comedias compuestas por diferentes autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1638, in-4°, p. 221-255. [Bibliothèque Mazarine : 11069 H]
- VITSE Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.

