

## **La comedia en France au XVIIe siècle: Antoine Le Métel d'Ouille**

MONICA PAVESIO  
Université de Torino

Un dramaturge et conteur normand, aujourd'hui méconnu, Antoine Le Métel d'Ouille, a joué un rôle de premier plan dans l'introduction du théâtre comique espagnol en France au XVIIe siècle. A partir des années '40, ses comédies adaptées de Calderón, de Lope de Vega et de Montalbán ont connu un si grand succès que d'autres dramaturges de l'époque, tels que Boisrobert, Scarron, Quinault et Thomas Corneille, ont commencé, après lui, à exploiter méthodiquement les sources espagnoles.<sup>1</sup>

La biographie de cet ingénieur, hydrographe et géographe, qui se consacra à l'écriture en marge de sa carrière scientifique, reste aujourd'hui encore complètement mystérieuse. En l'absence de tout document fiable sur sa vie, les dates de naissance et de mort de notre dramaturge restent difficiles à établir: d'Ouille naquit à Caen ou à Rouen entre 1587 et 1590 et mourut au Mans entre 1655 et 1657; il était le fils de Jérémie Le Métel, avocat au Parlement de Rouen, et de Jeanne de Lion ou Delion ; il était le frère aîné de l'abbé François Le Métel de Boisrobert, poète de cour, qui vécut dans l'entourage de Richelieu et contribua à la fondation de l'Académie française.<sup>2</sup>

Les témoignages de l'époque assurent que d'Ouille, doté d'une mémoire prodigieuse, maîtrisait parfaitement les langues espagnole et italienne.<sup>3</sup> En 1655, dans la dédicace de son adaptation des *Novelas ejemplares y amorosas* de María de Zayas (*Epître V*), notre écrivain confie à Mademoiselle de Mancini qu'il

se consacre depuis quarante ans à la connaissance des langues étrangères et plus particulièrement à la langue espagnole. C'est toujours d'Ouille qui nous apprend, dans l'introduction de ses *Contes aux heures perdues* (I 447 et III 206)<sup>4</sup>, qu'il a effectué un séjour de sept ans à la Cour de Madrid et, encore, dans l'épître à Mlle de Mancini de ses *Nouvelles exemplaires et amoureuses* (*Epître* II) qu'il a résidé quatorze ans en Italie<sup>5</sup>.

On a longtemps essayé de situer les dates de ces longs séjours de d'Ouille en Espagne et en Italie. Après plusieurs essais<sup>6</sup>, Frederick de Armas (538-43) a proposé une solution qui semble être acceptable: d'Ouille aurait demeuré en Espagne de 1615 à 1622 et puis en Italie de 1622 à 1636 et, dès son retour à Paris, il se serait consacré au théâtre, composant sa première pièce *Les trahisons d'Arbiran*, représentée en 1636.

Ses différents séjours à l'étranger furent pour lui l'occasion de connaître les pratiques théâtrales espagnole et italienne. Après *Les trahisons d'Arbiran*, il adapta sept pièces de théâtre de sources espagnoles, qui se succèdent à un rythme rapide<sup>7</sup>. Elles se repartissent en une tragi-comédies (*Les Trahisons d'Arbiran*, sa première pièce publiée en 1638), six comédies (*L'esprit follet*, publiée en 1642, *Les fausses vérités* et *L'absent chez soi* en 1643, *La dame suivante* en 1645, *Jodelet astrologue*, *La Coiffeuse à la mode* en 1647) et une héroïco-comédie (*Les soupçons sur les apparences*, sa dernière pièce de 1650). Il adapta aussi deux *comédie erudite* italiennes dans la tragi-comédie *Les morts vivants* de 1647 et la comédie *Aimer sans savoir qui* de la même année.

Les sources de ces adaptations espagnoles ont été toutes identifiées: il s'agit de huit *comedias* espagnoles, trois de Calderón, trois de Lope, deux de Pérez de Montalbán<sup>8</sup>. Il adapta, donc, tous les plus grands auteurs espagnols.

Si les dates proposées par Frederick de Armas sont correctes, comme nous le croyons, le dramaturge ne peut pas avoir trouvé en Espagne les *comedias* de Calderón et de Montalbán qu'il a imitées, puisqu'elles ont été composées et publiées bien après 1622. Il faut donc supposer que ce fut durant son long séjour

en Italie que d'Ouille a connu la plupart des *comedias de capa y espada* qu'il a adaptées.

Pour décrire le rapport que d'Ouille entretient avec les pièces du théâtre espagnol Henry Lancaster (II 271-3, 431-41, 739-42), Roger Guichemerre (*La francisation* 255-268) et dernièrement Claude Bourqui (*D'Ouille* 359) utilisent le mot "adaptation". Il s'agit en effet d'un terme qui, comme le dit Claude Bourqui "permet de tenir compte des écarts non négligeables manifestés parfois entre une œuvre et sa source et, de plus, présente l'avantage d'évoquer les transpositions nécessitées par les différences de mœurs et d'usages scéniques d'une nation à l'autre" (*D'Ouille* 359 n.1).

Les caractères communs des adaptations de d'Ouille sont, en effet, d'une part une grande fidélité aux textes espagnols et d'autre part un travail d'adaptation sur la structure des pièces et sur certaines situations qui pouvaient choquer le public français. On constate de plus un effort pour se mettre au goût français, en simplifiant l'action et en lui donnant plus de cohérence: certains traits se référant aux coutumes espagnoles sont atténués, surtout en ce qui concerne les relations homme-femme et la morale du mariage. D'Ouille fait des efforts pour rendre plus plausibles les engagements sentimentaux des personnages.<sup>9</sup>

Les rapports entre la France et l'Espagne étaient difficiles durant les années pendant lesquelles d'Ouille compose ses premières adaptations. L'Espagne est, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle et avec la guerre des Trente Ans qui vient d'éclater lorsque d'Ouille écrit ses premières pièces, l'ennemie héréditaire. Le dramaturge préfère donc situer l'action de ses adaptations hors d'Espagne et éviter toute allusion à Madrid et aux espagnols.

Dans son prologue aux *Trahisons d'Arbiran* -exemple d'une esthétique théâtrale ouverte et expérimentale-<sup>10</sup>, il affirme que "ce qu'il y a de remarquable en cette Piece, c'est qu'elle est d'une invention toute nouvelle: car il n'y a ny mort, ny mariage, ny recouvrement d'enfants ou de parents perdus, qui sont les sujets de toutes les Pieces que l'on a traitées jusques aujourd'huy"

(*Prologue* n.p). Il explique donc qu'il ne s'agit plus d'une intrigue à l'italienne, mais il n'a pas le courage d'avouer l'origine espagnole de la tragi-comédie qu'il vient de composer. L'hispanophobie est un phénomène caractéristique de plusieurs ouvrages populaires du temps et la comédie est, elle aussi, un genre populaire.

Dix ans plus tard, à l'époque des dernières adaptations du dramaturge, les conditions sont tout autres: la mode pour tout ce qui arrive d'Espagne a éclaté en France et le public français souhaite qu'on le transporte par l'imagination dans le pays des femmes voilées et des amants audacieux. D'Ouille utilisera donc le titre d'une *comedia* de Lope de Vega, *Amar sin saber quien* (*Aimer sans savoir qui*), pour son adaptation de la comédie italienne *Ortensio* de Alessandro Piccolomini et éliminera du sujet deux personnages-type du théâtre italien, le parasite et l'escroqueur.

Dans ses adaptations le dramaturge francise, tout d'abord, les prénoms des personnages. Parfois il traduit tout simplement le prénom espagnol: Angela et Isabel de *La dama duende* deviennent Angélique et Isabelle dans *L'Esprit follet*, dans *Les trahisons d'Arbiran* Rodolphe remplace Rodulfo de *La inocente Laura*; parfois aux prénoms espagnols comme Don Manuel, Don Luis, Don Juan, Don Carlos, Don Diego, Violante, il substitue des prénoms français comme Florestan, Licidas, Lizandre, Ariste, Timandre, Jacinte. Il francise aussi la plupart des lieux où se situent les actions des *comedias* ainsi que le statut des personnages: au lieu de Madrid de *La dama duende*, l'action de *L'esprit follet* se passe à Paris; les *damas* de *Casa con dos puertas* et de *El astrólogo fingido* deviennent des demoiselles parisiennes dans *Les fausses vérités* et dans *Jodelet astrologue*; les jeunes *galanes* sont des gentilshommes du Languedoc dans les deux premières adaptations, des cavaliers parisiens dans la troisième. Les lieux italiens où se situe *Les trahisons d'Arbiran* (Naples et ses alentours) restent par contre les mêmes.

Les personnages de d'Ouille portent des noms différents parce qu'ils sont autres: il s'agit de jeunes provinciaux oisifs qui

arrivent à Paris pour se distraire à la cour et pour vivre des aventures galantes, accompagnés par leurs valets.

La *comedia* espagnole du *Siglo de Oro*, n'admet pas la distinction aristotélicienne entre l'action comique et l'action tragique: elle mêle les péripéties du héros aux facéties du valet<sup>11</sup>. D'après l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, paru en 1609, elle utilise des personnages-types, c'est à dire des jeunes filles passionnées, des galants audacieux, des pères sévères et un valet lâche et gourmand, appelé *gracioso*, qui constitue un type très différent du *zanni* italien. Celui-ci est ingénieux, hardi, entreprenant et intrigant, tandis que le *gracioso* n'existe que par rapport à son maître et agit en parallèle avec lui: il courtise la bonne de la dame aimée par le *galán* et à la fin il sera marié en même temps que le couple protagoniste.

Le valet de d'Ouille semble être un produit de synthèse à mi-chemin entre le *gracioso* et le *zanni*. Non encore présent dans *Les trahisons d'Arbiran*, ce nouveau personnage comique fait son apparition, pour la première fois, dans *L'esprit follet*. Comme le dramaturge explique dans la dédicace de sa pièce<sup>12</sup>, l'importance croissante du valet dans l'intrigue et l'accentuation de sa cocasserie oriente *L'esprit follet* vers un comique centré davantage sur le rôle bouffon<sup>13</sup>. C'est le valet Carrille le véritable héros de la pièce, c'est un des liens qui resserrent la trame de l'action. Si le serviteur français doit beaucoup, sur le terrain de la superstition, du goût de l'argent, de son instinct de conservation, à son modèle espagnol, d'Ouille a également donné à son valet Carrille des traits caractéristiques du *zanni*. Il a un rôle plus actif, il tient souvent tête à son maître opposant son obsession tenace au caractère rationnel de Florestan; il l'accompagne dans ses rendez-vous avec la dame mystérieuse. Comme l'observe Colette Hélard-Cosnier: «l'importance donnée à Carrille oriente la pièce d'une autre façon: de romanesque et sentimentale qu'elle était chez Calderón, elle devient plus comique et même nettement burlesque chez d'Ouille (154-55)<sup>14</sup>.

Quelques années plus tard, en 1646, dans *Jodelet astrologue*<sup>15</sup> d'Ouille renforce encore le rôle du valet: il construit sa troisième comédie adaptée de *El astrólogo fingido* autour du personnage de Jodelet, qui n'est plus un simple valet ridicule, un simple prétexte à la création de situations comiques, mais devient le point de départ de l'action, et en reste le principal moteur jusqu'au dénouement. C'est lui en effet qui joue le feint astrologue à la place de son maître et ce sont ses grimaces, ses contorsions et ses fausses prédictions qui font rire. Il s'agit d'un valet glouton et fanfaron comme le *gracioso*, mais habile et entreprenant comme le *zanni* italien, un valet qui a un rôle actif dans la pièce, mais qui n'a pas la grossièreté et la vulgarité des *zanni*. Le changement de rôle entre maître et valet est la modification la plus importante que d'Ouille a apportée à l'un de ses modèles espagnols.

Le fait de retrouver en Italie dans les *scenari* de deux recueils napolitains de *commedia dell'arte*,<sup>16</sup> l'essentiel des intrigues de d'Ouille nous permet de formuler l'hypothèse de l'existence d'une influence des comédiens *dell'arte* sur le dramaturge français quant au choix des œuvres espagnoles à adapter et quant à la création d'un nouveau type de valet.

En effet nous avons retrouvé dans les deux recueils de Naples les sujets de cinq des comédies de d'Ouille, quatre adaptées des *comedias* (*La dama spirito folletto*, *Casa con due porte*, *Il finto astrologo* et *La donzella del lavoro*) et une de la comédie italienne *I morti vivi*. Compte tenu de l'immensité du répertoire ibérique du théâtre du *Siglo de Oro* et du répertoire italien, la rencontre de *scenari dell'arte* et d'adaptations françaises des mêmes textes espagnols et italien ne peut devoir rien au hasard.

Les Italiens avaient précédé les Français dans l'adaptation de la *comedia* et à Naples, à partir des années 1620, une bonne partie du répertoire espagnol fut mis à profit par les troupes de comédiens ambulants. Après avoir ajouté à leurs adaptations de la *comedia* certains éléments de la tradition comique italienne, les comédiens, à partir des années 1640, exportèrent leurs *commedie*

*dell'arte* en France, où elles rencontrèrent un grand succès. Les troupes italiennes contribuèrent donc, sans le vouloir, à la popularisation de certains sujets espagnols en France<sup>17</sup>.

La compagnie des *Fedeli* fut invitée à plusieurs reprises à Paris et à Lyon et, depuis 1613, sa renommée était solidement établie en France. C'est la troupe de Giuseppe Bianchi (Spezzaferro) qui s'installe à Paris de 1639 à 1641 et fut rappelée, protégée et subventionnée par Anne d'Autriche et Mazarin dès 1644. La troupe quitta Paris au début des troubles de la Fronde en 1648; une autre troupe de comédiens italiens arriva à Paris en 1653, prenant ses quartiers au Petit Bourbon<sup>18</sup>. Il suffit de lire les gazettes de l'époque pour mesurer le succès et la popularité des comédiens italien et de leur répertoire.

D'Ouville doit avoir connu les *comédie dell'arte* en Italie durant son long séjour, puis en France à partir de 1639, date de la représentation de *L'esprit follet*.

Il fut le premier à porter à la scène française les intrigues comiques espagnoles, mais il adapta aussi, comme on l'a signalé, deux *comédie erudite* italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle. Ses adaptations italiennes datent 1646 et se situent au milieu de la production d'origine espagnole du dramaturge. Notre dramaturge fait, donc, preuve de connaître parfaitement les théâtres espagnol et italien et de savoir choisir les intrigues plus adaptées à son public.

En conclusion dans les comédies de d'Ouville, le phénomène de l'adaptation semble suivre une démarche d'appropriation composite où la matière espagnole se mêle à certains éléments comiques italiens. D'Ouville a eu le don de choisir des *comedias* bien faites pour plaire à un public avide d'intrigues compliquées et dans le choix de certaines de ces *comedias* et dans la manière de les adapter, il a parfois utilisé l'esprit et les techniques dramatiques des comédiens *dell'arte*.

Aujourd'hui l'histoire littéraire n'accorde à d'Ouville qu'une place mineure, son nom n'évoque rien à nos contemporains, cependant la notoriété dont il jouissait de son vivant, nous porte à réhabiliter son œuvre dramatique<sup>19</sup>.

Il est le premier adaptateur de la *comedia de capa y espada* en France, le responsable de la fortune française de Calderón, l'un des principaux artisans du renouveau du genre comique et l'initiateur d'une campagne d'appropriation qui sera suivie par Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille, Quinault.

Pour plaire à son public, il pille un peu partout, dans les *comedias*, dans les *comédie erudite* italiennes, dans les canevas *dell'arte*. Ses comédies eurent du succès à l'époque, elles étaient au répertoire de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais et présentent quelques ressemblances avec plusieurs scènes de grandes comédies de Molière. Grâce à l'apport de la *comedia* espagnole il a renouvelé le contenu de la comédie française, après un siècle d'exploitation de la comédie italienne; grâce à l'apport de la *commedia dell'arte*, il a donné un nouvel élan au comique français.

Ses pièces représentent le moment où la culture théâtrale espagnole et italienne entrent dans le théâtre comique français, pour s'adapter à ce théâtre et pour lui fournir de nouveaux éléments. De nouveaux éléments qu'à travers d'Ouille<sup>20</sup>, seront repris par Molière. Le grand comédien et dramaturge, grâce à son génie ductile et à son habilité à associer les emprunts et à les féconder par une appropriation tout originale, que d'Ouille malheureusement ne possédait pas, réussira à fondre ces éléments de provenance diverse, créant des chefs d'œuvres<sup>21</sup>.

## Bibliographie

- Bourqui, Claude. *Les sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*. Paris: Sedes, 1999.
- . "D'Ouille adaptateur du théâtre espagnol: deux sources nouvelles." *XVIIe siècle* 191 (1996): 359–363
- Castelli, Silvia. *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*. Firenze: Polistampa, 1998.
- Chardon, Henri. *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique*. Genève: Slatkine Reprints, 1960.
- Cioranescu, Alexandre. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz, 1984.



- Coke, James Wilson. "Antoine Le Métel, Sieur d'Ouille: His Life and His Theater." (thèse Indiana University: 1958) *Dissertation Abstracts*, 19 (1959): 2344.
- Cotticelli, Francesco. *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios*. Boston: Scarecrow Press, 2001.
- Couderc, Christophe. *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580–1680)*. Paris: PUF, 2007.
- D'Antuono, Nancy. "La comedia española en la Italia del siglo XVII: la commedia dell'arte" *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Ed. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz. London: Thamesis, 1999. 1–36.
- Dandrey, Patrick. *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris: Klincksieck, 1992.
- de Armas, Frederick A. "¿Es dama o es torbellino? *La dama duende* en Francia de d'Ouille à Hauteroche," *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Ed. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz. London: Thamesis, 1999. 82–100.
- de Armas, Frederick A. "Antoine Le Métel sieur d'Ouille: The 'Lost' Years." *Romance Notes* 14 (1973): 538–43.
- Dotoli, Giovanni. *Temps de Préface, Le débat théâtral d'Hardy à la Querelle du "Cid"*. Paris: Klincksieck, 1996.
- Dumas, Catherine. «L'Esprit follet de d'Ouille: l'introduction de la comédie à l'espagnole en France par un dramaturge normand. *Annales de Normandie*. 521 (2002): 15–40.
- Grente, Georges. *Dictionnaire des lettres françaises*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1954.
- Guichemerre, Roger. "La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron." *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615–1666*. Ed. Charles Mazouer. Mont de Marsan: Ed. Inter-Universitaires, 1991. 255–68.
- . "Une source peu connue de Molière: le théâtre de Le Métel d'Ouille." *Revue d'histoire littéraire de la France*. 65 (1965): 92–102.
- Héland-Cosnier, Colette. "La scène est à Paris.. de Calderón à d'Ouille." *Deux siècles de relations hispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*. Paris: LHarmattan, 1987: 151–61.
- Lancaster Henry C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Baltimore: John Hopkins University, 1932–36.
- Le Métel d'Ouille, Antoine. *L'esprit follet*. Paris: T. Quinet, 1642.
- . *La foyne de Séville ou l'hameçon des bourses*. Paris: A. Courbé, 1661.
- . *Les Contes aux heures perdues*. Ed. P. Ristelhuber, Paris: Alphonse Lemerre, 1876.

- . *Les nouvelles exemplaires et amoureuses, composées en espagnol par cette merveille de son sexe Dona Maria de Zayas y Sotomayor*. Paris: Luynes, 1656.
- . *Les Trahisons d'Arbiran*. Paris: A. Courbé, 1638.
- 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, Emile. *Le plaisant abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592–1662)*. Paris: Mercure de France, 1909.
- Mazouer, Charles. *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Bari-Paris: Schena-PUF, 2002: 21–24.
- Pandolfi, Vito. *La commedia dell'arte. Storia e testi*. Firenze: Le Lettere, 1988.
- Pavesio, Monica. "Les adaptations théâtrales espagnoles et italiennes d'Antoine Le Métel d'Ouille." *Langues et identités culturelles sans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Ed. Marie Sol Ortola et Marie Roig Miranda. Nancy: Université Nancy 2, 2005. II 255–271.
- . *Calderón in Francia. Italianismo e ispanismo nel teatro francese del XVII secolo*. Alessandria: dell'Orso, 2000.
- Pillorget, René et Suzanne. *France Baroque. France Classique (1589–1715). Dictionnaire*. Paris: Laffont, 1995.
- Scott, Virginia. *The Commedia dell'Arte in Paris 1644–1697*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.
- Tallemant des Réaux, Gédéon. *Historiettes*. Ed. G. Mongrédien, Paris: Garnier Frères, 1932–34.
- Vitse, Marc. «La comedia de capa y espada en Francia: de *La dama duende* de Calderón à *L'esprit follet* de d'Ouille». *Proyección y significados del Teatro Clásico Español*. Homenaje a A. Hermenegildo y F. Ruiz Ramón. Madrid: Elecé, 2004. 89–107.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- Zardini Lana, Grazia. "Il prologo di d'Ouille a *Les Trahisons d'Arbiran*." *Rivista di letteratura moderna e comparate* 4 (1982): 315–33.

## Notes

1. Voir à ce propos Cioranescu, Losada-Goya, Pavesio (*Calderón*).
2. Voir Grente (955) et Pillorget (634).
3. Tallemant des Réaux (II, 255–56); dans «l'avis au lecteur» qui précède la nouvelle *La fouyne de Séville*, qui fut publiée en 1661 après la mort du dramaturge, on affirme que d'Ouille «était l'homme de toute la France qui parlait le mieux Espagnol et qui connoissoit le plus parfaitement toutes les graces de cette langue».

4. Sur son séjour en Espagne, il affirme: «Ne vous estonnez point si vous voyez en ce present volume plusieurs contes des Espagnols. L'auteur qui a fait ce recueil, y ayant demeuré sept ans dans la Cour, et la langue Espagnole lui estant fort familière n'a pas voulu oublier ceux qu'il a remarqués dans le pays, et quoi qu'ils aient beaucoup plus de grâce en leur langue, il n'a pas laissé de les mettre en français pour obliger ceux qui n'entendent pas la langue castillane et ceux aussi qui l'entendent». Et il ajoute plus en bas: «Si vous trouvez dans tous ces volumes icy plusieurs mots subtils en cette langue Espagnole, sçachez qu'estant familière à l'Auther aut tant que la sienne propre, pour avoir demeuré sept ans entiers à Madrid, et prenant plus de plaisir à la lecture Espagnole qu'à la française il ne peut oublier les bonnes choses qu'il y voit dont il vous veut faire part».

5. A propos de son séjour en Italie il écrit, en s'adressant à Mlle de Mancini: «Je puis vous dire encore qu'ayant demeuré quatorze ans à Rome, j'ai pu connaître les merveilles de votre beauté naissante [...] la splendeur de votre haute origine et la protection que les gens de lettres ont de tout temps receüe de votre illustre maison [...]».

6. Chardon (I, 325), Magne ( 336), Lancaster (II, 90), Coke (2344), Cioranescu (275).

7. Tallement des Réaux (I, 409) affirme qu'il "faisait et écrivait en beaux caractères une comédie en treize jours".

8. Claude Bourqui. (*D'Ouville* 359–363) a découvert les deux sources de la première et de la dernière pièce du dramaturge, complétant le tableau que nous reportons:

<i>Les trahisons d'Arbiran</i>	<i>La inocente Laura y traiciones de Ricardo de Lope de Vega</i>
<i>L'esprit follet</i>	<i>La dama duende de Calderón,</i>
<i>Les fausses vérités</i>	<i>Casa con dos puertas de Calderón</i>
<i>L'absent chez soi</i>	<i>El ausente en el lugar de Lope de Vega</i>
<i>La dame suivante</i>	<i>La doncella del labor de Pérez de Montalbán</i>
<i>Jodelet astrologue</i>	<i>El astrólogo fingido de Calderón</i>
<i>La Coiffeuse à la mode</i>	<i>La toquera vizcaína de Pérez de Montalbán</i>
<i>Les Soupçons sur les apparences</i>	<i>En los indicios la culpa de Lope de Vega</i>

9. Pour l'analyse des adaptations du dramaturge voir Pavesio (*Les adaptations*)

10. Sur le prologue des *Trahisons d'Arbiran* voir les études de Grazia Lana Zardini et de Giovanni Dotoli.

11. Voir, à ce propos, Vitse (*Eléments*) et Couderc.

12. Dédicace à Mme \*\*\*. « Tout ainsi que ce foible Esprit qui fait le bouffon de la pièce et qui à bon droit en peut estre nommé le héros, puisque c'est luy qui fait la plus grande partie du sujet ».

13. Sur *L'esprit follet* voir Héliard Cosnier, Armas (*¿Es dama o es torbellino?*), Pavesio (*Calderón* 65–91) Dumas, Vitse (*La comedia*).

14. On trouve la même constatation chez Frederick A. de Armas (*¿Es dama o es torbellino?* 91): «Al desarrollar el papel del *gracioso* Carrille, *L'esprit follet* realza los elementos cómicos de *La dama duende*.”

15. Sur *Jodelet astrologue* voir Pavesio (*Calderón* 134–150)

16. Il s'agit du Zibaldone comico di vari soggetti di commedie ed opere bellissime, copiate da me, Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano, Bibliothèque de Naples, [Cod. XI AA 40] e du Gibaldone di soggetti da recitarsi all'impronto, alcuni proprij e gl'altri da diversi, raccolti da D. Annibale Sersale Conte di Casamarciano, Bibliothèque de Naples [Cod. XI AA 41]. Les deux recueils de scénarios ont été publiés par Francesco Cotticelli.

17. Sur les *scenari* de source espagnole voir l'*apéndice* de Nancy D'Antuono (17–31). On retrouve aussi de nombreux canevas d'origine espagnole dans les manuscrits de la Bibliothèque Riccardiana de Florence. Voir Castelli.

18. Sur les tournés des comédiens italiens en France voir Pandolfi, Scott, Mazouer (21–24).

19. J'ai en préparation, avec Anne Teulade de l'Université de Nantes, l'édition critique du *Théâtre complet* de d'Ouille, chez les Editions Classiques Garnier, coll. Bibliothèque du théâtre français.

20. Pour l'analyse des éléments voir Guichemerre (*Une source peu connue de Molière* 92–102).

21. Sur les sources de Molière voir Dandrey (7–8) et Bourqui (*Les sources de Molière*).