



HAL
open science

Corneille traducteur de Lope de Vega: le cas de La Suite du Menteur

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Corneille traducteur de Lope de Vega: le cas de La Suite du Menteur. Revista de Lenguas Modernas, 2011, 14, pp.137-145. hal-01916440

HAL Id: hal-01916440

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01916440v1>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corneille traducteur de Lope de Vega: le cas de *La Suite du Menteur*

CHRISTOPHE COUDERC
Université de Paris Ouest Nanterre La Défense
France

Résumé

Loin de se poser le problème des sources par rapport à ce qui est imité et ce qui est original, l'auteur s'occupe du passage d'un système esthétique à un autre différent lors de la transposition de la source. Il utilise comme modèle *Amar sin saber a quién*, comédie de Lope de Vega, et *La Suite du Menteur*, de Pierre Corneille, qui s'est inspiré du dramaturge espagnol pour écrire sa propre pièce de théâtre.

Mots clé : inspiration, influence, comédie, théâtre du XVII^e siècle

Resumen

Lejos de plantearse el problema de las fuentes literarias en relación con lo que es imitado y lo que es original, el autor se ocupa del paso de un sistema estético a otro diferente en el momento de la transposición de la fuente. Utiliza como modelo *Amar sin saber a quién*, comedia de Lope de Vega, y *La Suite du Menteur*, de Pierre Corneille, quien se inspiró en el dramaturgo español para escribir su propia obra de teatro.

Palabras claves: inspiración, influencia, comedia, teatro del siglo XVII

La comparaison entre le théâtre espagnol du Siècle d'Or et le théâtre français classique est une question d'histoire littéraire aujourd'hui bien balisée, même si des travaux récents laissent entrevoir que le dossier peut être rouvert à nouveaux frais. L'identification des sources d'une œuvre littéraire est en effet une question tout à fait traditionnelle dans l'approche

philologique des textes, et, en ce qui concerne le théâtre français de l'âge classique, de nombreux travaux ont été menés, depuis la fin du XIXe siècle, dans différents pays européens, afin que ces sources soient correctement identifiées. L'intérêt sous-jacent, pour la critique positiviste, consistait à bien faire le partage entre, d'un côté, ce qui était du ressort de la source, et, de l'autre, ce que tel auteur qu'on étudiait dans cette perspective avait ajouté à la source, à partir du présumé que le génie particulier de l'artiste que l'on étudiait se manifestait dans ce qui était vraiment sorti de son esprit, ce qui était vraiment original et vraiment neuf, échappant par là même à toute influence directe. Naturellement, cette perspective n'est pas celle en vigueur dans l'art d'écrire au XVIIe siècle, pas plus en Espagne qu'en France. L'art de la composition du discours, c'est-à-dire la rhétorique, suppose en effet conjointement l'*imitatio* et la *superatio*, et, même si l'on ne peut que remarquer l'importance que semblent attacher certains auteurs dramatiques français à la question de l'invention, c'est-à-dire du choix du sujet comme étape fondamentale de l'écriture d'une pièce de théâtre, il ne serait venu à l'esprit d'aucun d'entre eux de considérer comme un défaut ou une faiblesse le fait de s'être inspiré de l'œuvre d'un autre écrivain. Cela est tellement vrai que lors de la Querelle du Cid, Corneille, accusé d'avoir plagié Guillén de Castro, cita littéralement sa source en rouvrant en quelque sorte le volume où il avait trouvé *Las mocedades del Cid*, pour revendiquer sans aucune gêne la parenté de sa pièce avec celle de son prédécesseur.

Ce qui importe dans la question des sources est en réalité non pas de faire le partage entre ce qui est imité et ce qui est neuf et original, mais bien davantage d'observer les opérations multiples et parfois assez complexes qui sont réalisées dans le processus de transposition de la source vers une autre langue qui suppose également un autre système esthétique, d'autres conventions d'écriture, mais également un autre public, éventuellement d'autres conditionnements qui pèsent sur la représentation, comme par exemple le lieu où sera jouée la nouvelle pièce. Il est dès lors possible de procéder à une comparaison fructueuse entre la pièce source et la pièce cible (pour reprendre la terminologie des traductologues), et de tirer de l'examen d'une pièce particulière et de sa source des conclusions qui ont une portée plus générale dans le sens où cet examen peut nous renseigner sur les particularités de l'esthétique théâtrale imitante (du côté français), et, à l'inverse, sur ce qui semble aux poètes français intransposable et qui, par là même, permet de cerner les spécificités du théâtre imité (le théâtre espagnol), considérées à tort ou à raison par les adaptateurs comme incompatibles avec le théâtre français ou simplement incompréhensible pour le public français. S'ouvre alors un champ de recherche à mon sens assez fécond, analogue à ce qui a pu être identifié dans les sciences exactes comme la théorie de la case vide : en superposant deux grilles (ici deux textes dramatique apparentés par un processus de transposition, de traduction et / ou d'adaptation), apparaissent les 'cases vides', c'est-à-dire les lieux ou les parties du texte source qui ne sont pas présents dans le texte cible, et qui peuvent permettre de penser que ces 'cases' laissent voir une idiosyncrasie de l'esthétique théâtrale espagnole (pour le cas qui nous intéresse ici) ou tout du moins que pour des

raisons multiples les adaptateurs français ont jugé impossible ou non pertinent l'adaptation fidèle de tel ou tel point du texte imité.

Dans les limites imposées par la présente étude nous voudrions nous attacher à un objectif bien plus modeste, consistant à examiner de très près le texte de Corneille et celui de sa source, dans le cas de *La Suite du Menteur*. Par là même, cette étude très limitée adopte la perspective de la critique génétique dans la mesure où il s'agit de se pencher, en quelque sorte, par-dessus l'épaule de Corneille quand, assis à sa table de travail, il a devant lui le texte de la pièce de Lope de Vega dont il s'inspire pour écrire sa propre pièce de théâtre.

Amar sin saber a quién est une *comedia* de Lope de Vega datée de 1620-1622 et publiée en 1630¹. L'écart entre date d'écriture et donc de représentation et date de publication est tout à fait habituel, puisqu'il était normal, en Espagne comme en France, que les textes écrits par les poètes parviennent aux imprimeurs une fois qu'ils avaient été convenablement exploités sur les planches par les comédiens et les troupes qui les avaient achetées. Corneille a probablement eu entre les mains un exemplaire du volume intitulé *Parte XXII de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio*, qui contient *Amar sin saber a quién*. Ce volume est appelé Parte XXII « extravagante », c'est-à-dire qu'elle a été publiée hors de contrôle du poète. Celui-ci, cinq ans plus tard, publie le véritable vingt-deuxième volume de ses pièces, pour cette raison intitulé *Veintidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega...*². Le volume que consulte Corneille contient en réalité peu de pièces qui soient de Lope de Vega, quoiqu'elles lui soient attribuées, et c'est la raison pour laquelle Corneille croira que *La verdad sospechosa*, source de sa comédie *Le Menteur*, était de Lope, et non pas de Ruiz de Alarcón, comme cela est désormais avéré. Les titres contenus dans ce volume sont : *Nunca mucho costó poco* (h. 1-21); *Di mentira, sacarás verdad* (h. 22-46); *La carbonera* (h. 47-66); *La amistad y la obligación* (h. 67-88); *La verdad sospechosa* (h. 88v-110); *Quien bien ama tarde olvida* (h. 110v-134); *Amar sin saber a quién* (h. 135-157); *El Marqués de las Navas* (h. 157v-175); *Lo que ha de ser* (h. 175-194); *La lealtad en el agravio* (h. 195-217); *En los indicios la culpa* (h. 217v-239); *La intención castigada* (h. 239v-255). Sur ces douze titres, *La verdad sospechosa* est de Ruiz de Alarcón, *La amistad y la obligación* de Pérez de Montalbán, *Di mentiras, sacarás verdad* est de Matías de los Reyes (et avait déjà été publiée), et il est peu probable que les *comedias* *Nunca mucho costó poco* (il existe un autre texte différent quoique de même titre, attribué à Ruiz de Alarcón), *La lealtad en el agravio*, *Quien bien ama tarde olvida* et *La intención castigada* soient de Lope de Vega³. Dans le vingt-deuxième volume authentique, les œuvres publiées sont différentes, seules *Amar sin saber a quién* et *La carbonera* étant communes aux deux volumes⁴. Lope reprend donc deux titres publiés hors de son contrôle, mais en laisse d'autres qui correspondent à des *comedias* qui sont bien de lui mais qu'il ne publie pas, au moins pas dans ce volume-là : c'est le cas de *El Marqués de las Navas*, dont on a retrouvé un manuscrit autographe daté de 1624 mais que Lope n'a pas publiée et de *Lo que ha de ser* publié après sa mort dans la *Parte XXV* en 1647. Les raisons pour lesquelles deux et deux seules *comedias* sont reprises et assumées

par Lope nous échappent, et peuvent être (à titre d'hypothèse) de deux ordres : soit le poète jugeait intéressantes ces deux *comedias* davantage que les autres en termes de valeur littéraire absolue, ou en termes de goût supposé du lecteur pour un type de sujet, soit il n'était pas en mesure de publier ces textes parce qu'il les avait cédés à un *autor de comedias*, c'est-à-dire un chef de troupe et imprésario qui avait pleine propriété sur ces textes et qui était susceptible de vouloir les représenter encore et non pas de les laisser, en quelque sorte, dans le domaine public, en les laissant publier. Ces détails ne sont pas de pure érudition dans la mesure où c'est en reprenant à la trace le cheminement des sources espagnoles avant leur adaptation en France qu'il serait encore possible de faire des découvertes : concrètement, les deux volumes intitulés tous deux *Parte XXII* n'ont pas le même contenu, et c'est dans le premier d'entre eux, publié en 1630, et non dans celui, postérieur, de 1635, qu'il faut chercher pour retrouver la source de Corneille, même si en l'occurrence une comparaison des textes de ces deux éditions de *Amar sin saber a quién* laisse apparaître qu'il s'agit du même texte⁵. C'est donc avec ce texte de 1630, et non pas celui d'une édition modernisée, qu'il faut comparer *La Suite du Menteur*. Une donnée externe et factuelle nous le confirme: il s'agit de l'adaptation, postérieure, par d'Ouville, d'une autre de ces *comedias* de Lope non publiée par lui dans le volume de la *Parte 'perfecta'* de 1635 mais présente dans l'édition pirate de 1630 : *En los indicios la culpa*, que d'Ouville adapte sous le titre de *Les Soupçons sur les apparences, héroïco-comédie*⁶. C'est là la confirmation que ce volume de 1630, dont les bibliographes considèrent qu'il est rare et difficile à trouver, circulait quand autant Corneille que d'Ouville s'inspiraient de *comedias* espagnoles pour leurs propres œuvres dramatiques; en revanche, et de façon complémentaire, aucune autre des *comedias* de Lope de Vega qui sont publiées dans le volume de 1635 n'a, à ma connaissance, été adaptée par un dramaturge français au XVII^e siècle⁷.

Le cadre étant posé, et le décor planté, rappelons brièvement les circonstances dans lesquelles Corneille s'intéresse à la pièce de Lope *Amar sin saber a quién*. Le contexte est celui de la mode de la comédie à l'espagnole que Corneille lui-même, en réalité, a contribué à lancer grâce au succès du *Cid*, représentée au tout début de 1637. Rotrou lui avait indiqué la voie en adaptant à plusieurs reprises des *comedias* de Lope de Vega, mais l'intervention de Corneille dans cette histoire est déterminante. D'Ouville de son côté (tenu alors pour le meilleur connaisseur de la langue espagnole en France) avait également dès la saison 1635-1636 tenté une adaptation d'une source théâtrale espagnole, avec *Les Trahisons d'Arbiran*, inspirée d'une tragi-comédie de Lope intitulée *Las traiciones de Ricardo*. Cependant il est évident que le succès du *Cid* et le retentissement de la Querelle qui l'a accompagné a donné une impulsion définitive au phénomène de l'adaptation de la *Comedia* en France. C'est en effet en 1638, c'est-à-dire lors de la saison suivant celle où fut représentée la pièce de Corneille, qu'est donnée une autre pièce de d'Ouville, *L'Esprit follet*, adaptée de *La dama duende* de Calderón. Il s'agit d'une comédie d'intrigue très rythmée qui ressortit en réalité à une esthétique différente de celle des *comedias* de Lope adaptées jusque là et qui constitue donc alors une véritable nouveauté

en France, de même qu'en Espagne Calderón avait en son temps renouvelé le genre qu'il avait hérité de Lope de Vega. Lors des saisons suivantes, en 1641, 1642 et 1643, d'Ouille poursuit sur sa lancée et donne trois autres comédies d'inspiration espagnole. Corneille s'essaie alors à son tour, pour la saison 1643-1644 (représentation fin 1643), à l'adaptation de la *Comedia*, avec beaucoup de succès, en tirant de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón sa comédie *Le menteur*. Pour la saison suivante, en 1644 donc, Corneille cherche à composer une suite : son attention est attirée par *Amar sin saber a quién*, publiée dans le même volume, où il trouve une intrigue pouvant être raccordée au dénouement de son précédent succès.

Ce que Corneille ajoute complètement à sa source, c'est de ce fait tout ce qui établit le lien entre *Le menteur* et *La suite du menteur*. L'habitude de présenter au public des diptyques, et parfois des triptyques était courante en Espagne (quoique davantage dans la modalité du théâtre épico-historique que dans celle de la comédie de cape et d'épée) ; sans doute Corneille ne manquait-il pas de savoir que Guillén de Castro avait écrit *Les Enfances et Les Exploits du Cid* (*Las mocedades et Las hazañas del Cid*), très probablement, comme c'était l'usage en Espagne, afin que les spectateurs, alléchés à l'issue de la représentation de la première partie par l'annonce d'une suite, reviennent le lendemain et garantissent de la sorte une bonne recette aux organisateurs d'un spectacle qui, outre-Pyrénées, était avant tout une entreprise commerciale. Corneille, lui, met en œuvre une autre stratégie en reprenant à un an de distance les mêmes ingrédients pour présenter au public satisfait par la première pièce une nouvelle série d'aventures — c'est la recette marketing à laquelle ont aujourd'hui systématiquement recours les studios de production cinématographique hollywoodiens. Pour ce faire, Corneille choisit de multiplier les raccords entre les deux intrigues, au-delà de la récurrence des noms des personnages, et au-delà du récit apertural qui permet de condenser le rappel de la fin de la comédie précédente.

Par ailleurs, le thème du mensonge, qui qualifie le héros de la première pièce (comme son nom l'indique : le menteur), permet à Corneille d'établir une jonction entre les deux pièces, puisqu'il trouve dans *Amar sin saber a quién* ce même motif du mensonge qu'il lui semble possible d'exploiter. Cependant, pour citer Catherine Dumas, dans son excellent et récent livre sur le valet comique à l'espagnole sur la scène française, si l'on se place dans la perspective d'une suite entre les deux pièces, on ne peut que constater le « paradoxe d'un menteur qui ne ment plus, sinon par amour ou par noblesse... »⁸. En effet, si les mensonges du héros jalonnent encore la pièce, ils sont maintenant orientés par une motivation pleine de noblesse : la générosité, qui convoque le thème de l'obligation entre gentilshommes à la fois rivaux et amis : Dorante ment en ne dénonçant pas Cléandre, coupable du crime dont il est accusé au lever de rideau; il ment encore en ne révélant pas à Philiste, qui a fait intervenir ses relations hauts placées pour le faire sortir de prison, qu'il aime Climène, quand il découvre que Philiste fait à cette même dame une cour assidue quoique sans succès. À cet égard, considérer comme on l'a fait souvent que les mensonges du protagoniste constituent un point commun que Corneille aurait trouvé entre les deux *comedias* qu'il

adapte coup sur coup, c'est peut-être prendre trop vite pour argent comptant ce que dit le personnage du valet au début de la pièce, comme si celui-ci était porte-parole de l'auteur, quand il cherche à nous convaincre que le Dorante d'aujourd'hui ne saurait être différent de celui d'hier : alors que Dorante, agissant en homme d'honneur, n'a pas voulu dénoncer un gentilhomme recherché par les forces de police, Cliton, à la scène 6 de l'acte I, s'entête à n'y voir que l'expression du défaut qui caractérisait son maître dans *Le menteur* (« Je ne sais où j'en suis, et deviens tout confus. / Ne m'aviez-vous pas dit que vous ne mentiez plus », vv. 363-364 ; « menteur vous voulez vivre, et menteur vous mourrez », v. 380, etc.⁹).

Enfin, dernier point pour décrire à très grands traits les principes à l'œuvre dans la transposition entre la *comedia* de Lope et la comédie de Corneille, et sans entrer ici dans le détail de la comparaison, qui a déjà été menée¹⁰, ajoutons que le rôle dévolu au valet comique inspiré du *gracioso* espagnol est également un conditionnement important dans le choix de la source, puisque Corneille écrit le rôle en pensant à son interprète, le fameux Julien Bedeau dit Jodelet, à qui probablement revenait une part du succès du *Menteur*. Avec force clins d'œil au public, Cliton fait ainsi référence à la pièce qui a été donnée l'année précédente au théâtre du Marais dans laquelle, dit-il, la réalité serait peinte à la perfection, et dont les rôles principaux seraient joués par des acteurs sachant faire prendre le faux pour le vrai : « dans Paris en langage commun, / Dorante et le menteur à présent ce n'est qu'un, / Et vous y possédez ce haut degré de gloire, / Qu'en une Comédie on a mis votre histoire » (I, 3), etc. Ces rappels de l'existence d'une première partie, disséminés dans la pièce, culminent dans la mention, au cinquième acte, de l'existence du texte de la pièce, qu'un personnage a entre les mains.

Si nous laissons de côté les grands traits structurels de l'opération de transposition à laquelle Corneille se livre, nous pouvons nous intéresser maintenant à un point de détail, dans cette comparaison entre la pièce source et la pièce cible. De façon générale, et comme il l'avait fait précédemment pour *Le Cid* et pour *Le Menteur*, Corneille transpose l'intrigue de son modèle, et pratique tantôt une libre adaptation, en bouleversant par exemple l'ordre des scènes, tantôt une traduction qui conserve l'idée originale contenue dans les vers de Lope de Vega ou l'interprète à sa façon.

Dans une des premières scènes de *Amar sin saber a quién*, un dialogue s'établit entre la servante de l'héroïne et le valet *gracioso* du héros, Limón. Il s'agit d'une scène hautement comique entre les deux personnages subalternes de la pièce, qui sont les principaux vecteurs du rire. Corneille conserve la finalité comique, l'intention, la fonction de ce dialogue ; cependant il s'écarte du sens littéral du dialogue espagnol et n'en conserve que quelques échos. Le conditionnement qui intervient est ici la personnalité de l'acteur qui devait incarner le valet Cliton, le comédien Jodelet, qui disposait d'un physique caractéristique suscitant à lui seul le rire. Le pivot sur lequel s'opère un changement est un simple mot, le mot *acción*, qui apparaît dans la bouche du *gracioso* Limón, dans une scène au début de laquelle le valet a tâché de se faire passer pour un noble prisonnier afin de séduire la soubrette. Celle-ci, cependant, l'a tout de suite percé à jour, et a compris qu'il était plutôt 'voyou' (*picarón*, p. 153v). Le valet, que la

servante Inés juge un peu trop impétueux, un peu trop audacieux dans la cour qu'il lui fait, se plaint donc de la froideur de la belle, lui reproche un goût trop raffiné et revendique de ce fait sa personnalité franche et sans détour. Il répond donc à Inés en regrettant que les femmes soient toujours charmées lorsqu'un de ces galants à la mode d'aujourd'hui, trop raffinés, voire efféminés, fait son apparition : ceux-là, dit-il, plaisent aux femmes et emploient les nouveaux vocables à la mode, comme « action, en substance, réduction ». Le dialogue est le suivant dans le texte de Lope de Vega :

Limón.

Pues solos quedamos,
quieres que amistad hagamos ;
si un hombre honrado codicias...

Inés.

Temo mucho un bellacón,
paréceme que lo eres.

Limón.

Siempre soléis las mujeres
tener esta condición ;
un lindísimo mancebo
destos que dizen acción,
en substancia, reducción,
y todo vocablo nuevo,
que como manteo guarnece
hasta el cuello el chamelote
y con guedeja y bigote
media malcara parece.
Destos que traen arquilla
con tres cientos badulaques,
más morisco en los Altaques
que de Argel en la orilla.... (p. 154r).

Limón oppose donc à cette description d'un homme efféminé et potentiellement hérétique (musulman ou morisque), maniant un langage choisi, sa propre personne, franche, ouverte, virile (« bellacón hombrón ») ce qui finit par séduire Inés, comme elle le dit en aparté (« Lindo pícaro es el hombre, / El me va poniendo lazos... », p. 154r).

En plus des références difficilement transposables qu'ils contiennent, ces vers sont en réalité pour Lope l'occasion d'une satire de la poésie gongorine et un écho du débat qui agite le monde littéraire espagnol à l'époque, en réponse à la révolution qu'impliquait la nouvelle poésie pratiquée par Góngora et ses émules, et où Lope voyait avec raison une mise en cause de sa propre école poétique, éloignée du raffinement excessif et de la recherche, caractéristiques de la nouvelle poésie. Chez Corneille, on retrouve le mot « action », dans son sens rhétorique, ce qui est sans doute le cas aussi pour le texte espagnol ; Cliton, s'adressant à

Lyse, lui demande : « Tu ris, cette action, qu'est-elle ? », à quoi la suivante répond : « Ridicule » (I, 2, v. 211). Dans les deux cas, le terme est inséré dans un portrait dialogué entre le valet et la servante, mais ce portrait chez Corneille se décline en « action », « main », « pied », « front », « tête ». Par le biais d'un dialogue avec la suivante, Cliton fait ainsi une sorte d'autoportrait en questions-réponses (trop long pour être cité ici en entier) destiné à faire rire du physique particulier du comédien, garant de son succès auprès du public, et qui constitue donc une contrainte pour Corneille : Lyse poursuit en mettant à mal les prétentions galantes du valet, incompatibles avec le physique particulier du comédien qui se chargeait du rôle, et, plus encore, pour qui le rôle était écrit (vv. 209 ss.) : « Le ton de voix est rare, aussi bien que le nez », est ainsi une allusion à la voix nasillarde caractéristique de Julien Bedeau, dit Jodelet.

On peut donc conclure de cette remarque de détail que tout se passe comme si Corneille, lisant Lope, était à l'affût de termes pouvant être directement rattachés à la figure de l'acteur Jodelet ; le mot « action », directement associé à l'art dramatique, lui permet cette bascule depuis l'autoportrait d'un valet digne représentant du peuple sévillan dans la *comedia* vers celui d'un acteur qui est aussi un personnage. En tout état de cause, à l'issue de cette énumération burlesque, la référence ironique au contexte littéraire a disparu, car cette allusion aurait été incompréhensible en France, et, surtout, le dialogue ne peut s'achever, comme chez Lope, par la mutuelle déclaration du penchant qu'ont l'un pour l'autre les personnages ancillaires. Le portrait a en effet tiré le valet vers un niveau de comique qui disqualifie entièrement le personnage, sur le plan dramatique, et prépare ainsi l'absence de mariage pour le valet et la servante. Corneille change donc considérablement, condense, répartit différemment, et peut-être, également, ne comprend pas toute la portée du texte original. Il en fait en tout cas quelque chose qui est à la fois proche et différent de la *comedia* dont il s'inspire.

Notes

- 1 *Parte XXII de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta aora han salido...*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630.
- 2 *Veintidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio.. : sacadas de sus verdaderos originales...*, En Madrid : por la viuda de Iuan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, 1635. La pièce qui nous intéresse occupe les p. h. 149 v.-173. Le texte est accessible en fac-similé sur le site de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=32781&portal=0>
- 3 Selon Morley-Bruerton, 1968, pp. 484, 490, 523 et 545.
- 4 Les titres contenus dans l'édition de 1635 contrôlée par Lope sont : *Quien todo lo quiere, No son todos ruiseñores, Amar, servir y esperar, La vida de San Pedro Nolasco, La primera información, Nadie se conoce, La mayor victoria, Amar sin saber a quién, Amor, pleito y desafío, El labrador venturoso, Los trabajos de Jacob, La carbonera.*
- 5 Un exemplaire se trouve à la Bibliothèque Nationale de France, sous la cote Yg 292.

- 6 *Les Soupçons sur les apparences, héroïco-comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1650.
7 Un exemplaire de ce volume est cependant conservé à la Bibliothèque Nationale de France.
8 Dumas, 2004, p. 230.
9 Corneille, *La Suite du Menteur*, dans Corneille, 1984.
10 V. Rizza, 1993. Tout cela a été étudié, et fort bien, notamment par Picciola, 2002, p. 120 ss. et C. Dumas, 2004, pp. 225-278, qui centre davantage son étude sur le valet comique, mais fait le bilan de la comparaison entre les deux pièces.

Bibliographie

- Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, t. II, éd. de G. Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1984.
Dumas Catherine, *Du gracioso au valet comique: contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004.
Morley, S. G., et C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
Picciola, Lilianne, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Narr, 2002.
Rizza, Cecilia, « Un Discours sur la comédie dans *La Suite du Menteur* », dans *Création et Recréation : un dialogue entre Littérature et Histoire*, eds. C. Gaudiani et J. Van Baelen, Tübingen, Narr, 1993, pp. 81-92.