



HAL
open science

Livres de théâtre en Italie et en Espagne au XVII^e siècle : édition, circulation, réception

Debora Barattin

► **To cite this version:**

Debora Barattin. Livres de théâtre en Italie et en Espagne au XVII^e siècle : édition, circulation, réception. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2018. Français. NNT : 2018GREAL017 . tel-02043479

HAL Id: tel-02043479

<https://theses.hal.science/tel-02043479>

Submitted on 21 Feb 2019

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : Etudes italiennes

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Debora BARATTIN

Thèse dirigée par **Anne CAYUELA**, Professeur
et codirigée par **Patrizia DE CAPITANI**

préparée au sein du **Laboratoire Laboratoire Universitaire
Histoire Culture(s) Italie Europe**
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences
Humaines**

**Livres de théâtre en Italie et en Espagne au
XVIIe siècle : édition, circulation, réception**

**Theatre books in Italy and Spain in the 17th
century: edition, circulation and reception**

Thèse soutenue publiquement le **19 novembre 2018**,
devant le jury composé de :

Madame Anne CAYUELA

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse

Madame Patrizia DE CAPITANI

Professeur, Université Grenoble Alpes, Co-directeur de thèse

Monsieur Christophe COUDERC

Professeur, Université Paris 10 - Nanterre, Rapporteur

Madame Françoise DECROISSETTE

Professeur Emérite, Université Paris 8, Rapporteur

Monsieur Philippe MEUNIER

Professeur, Université Lyon 2, Président

Madame Chiara LASTRAIOLI

Professeur, Université de Tours, Examineur



Remerciements

Mes premiers mots vont à mes deux directrices, Madame le Professeur Anne Cayuela et Madame le Professeur Patrizia De Capitani, pour avoir accepté de m'accompagner dans ce long voyage. Leurs encouragements, leur disponibilité, leur exigence, leurs relectures précises, leurs remarques toujours minutieuses m'ont permis d'aller toujours de l'avant.

Ma gratitude va aussi à Mesdames les Professeurs Françoise Decroisette et Chiara Lastraioli ainsi qu'à Messieurs les Professeurs Philippe Meunier et Christophe Couderc pour s'être intéressés à mes travaux et avoir aimablement accepté de siéger à mon jury.

Cette thèse étant aussi l'aboutissement d'un long parcours, je tiens à remercier Madame le Professeur Anna Bettoni, qui m'a fait découvrir le charme des livres anciens et l'attrait pour les bibliothèques pendant mon parcours universitaire à Padoue.

Un grand merci à toutes les institutions, je pense en particulier à la Casa de Velázquez et à l'École française de Rome, qui m'ont accueillie dans leurs surprenantes bibliothèques pendant mes séjours de recherche et facilité l'accès à plein d'autres bibliothèques et Archives.

Je tiens également à remercier tous les Professeurs qui ont accepté de me rencontrer et de discuter avec moi à propos de mon sujet de thèse : Messieurs les Professeurs José María Díez Borque, Antonio Castillo Gómez, Arnaldo Morelli, Fermín de los Reyes Gómez, Marco Santoro, Frédéric Barbier, ainsi que Mesdames les Professeurs Annie Charon, María López Vidriero, Anne-Madeleine Goulet, et certainement j'en oublie.

Un immense merci à mes relecteurs et amis pour leur patience et leurs conseils : Marie Saint-Martin, Marie Fabre, Marion Morellato, Émilie Zanone, Élise Leclerc, Magali Bonnemaïson, Daniele Pinna et Tina Tonampe.

Parmi les supporters de toujours et de tous les jours, un énorme merci à mes parents chéris qui, dans les moments plus difficiles, n'ont jamais arrêté de me dire « *dai !, ce l'hai quasi fatta !* » ; à mon petit frère et à mon grand frère pour les litres de *spritz* qu'on n'a pas encore bu ; à ma grand-mère pour les prières ; à ma Mole pour les heures passées au téléphone ; à Francesca pour ses blagues si drôles et à Florence pour son sourire et sa positivité.

Un merci particulier aux amis Marco Roveda et Mattia Piano qui m'ont accompagnée dans mes (més)aventures informatiques.

Enfin, le plus grand merci va à toi, Matteo. Ensemble nous avons traversé le plus dur, jour après jour, heure après heure : tu ne m'as jamais abandonnée. Merci pour ton amour, ta patience, tes idées stimulantes.

Résumé

Cette thèse propose d'étudier la diffusion et la réception du théâtre imprimé au XVII^e siècle dans deux aires géographiques ayant entretenu des rapports privilégiés sur le plan des échanges culturels depuis la Renaissance : l'Italie et l'Espagne. En effet, de la même façon qu'au XVI^e siècle le théâtre italien de la Renaissance influence la naissance de la comédie humaniste en Espagne, le théâtre espagnol du XVII^e siècle est adapté et traduit par les dramaturges italiens. Le XVII^e siècle est également le moment où les grands dramaturges italiens et espagnols, dont la production alimente les représentations théâtrales, connaissent un succès inégalé non seulement sur les planches mais également sur la page écrite, grâce à la diffusion imprimée de leurs œuvres. De plus, au XVII^e siècle dans toute l'Europe, la production théâtrale augmente sensiblement. Le théâtre est publié dans de petits et grands formats, en recueils ou en cahiers épars : l'édition théâtrale connaît une très forte croissance. Cependant cette multiplication de l'imprimé théâtral n'est pas perceptible avec la même intensité à l'intérieur des bibliothèques privées des Espagnols et des Italiens ayant vécu au XVII^e siècle que nous avons étudiées.

En nous appuyant sur les travaux qui concernent la matérialité du livre et l'histoire sociale, culturelle et littéraire, nous avons étudié le théâtre en tant que phénomène ancré à l'intérieur des processus sociaux propres à l'Espagne et à l'Italie du XVII^e siècle, à travers à la fois l'analyse d'inventaires de bibliothèques privées et de paratextes de livres de théâtre. Cette approche implique une question générale qui est la suivante : de quelle manière la circulation et l'édition des textes théâtraux en Europe au XVII^e siècle ont-elles modifié la condition de l'auteur, les rapports entre théâtre et public (lecteurs et spectateurs), en permettant l'apparition de nouvelles théories et en construisant une conception du théâtre imprimé ? La réponse à cette ample interrogation nous a permis de dessiner un panorama européen de la circulation du livre de théâtre, des idées et des influences littéraires.

Mots-clés en français :

Livres de théâtre – lecteurs de théâtre – XVII^e siècle – réception du théâtre – Espagne et Italie

Abstract

This research aims to show the distribution and reception of theatrical texts in the 17th century in Italy and Spain, countries which have maintained strong and deep cultural exchanges since the Renaissance period. As much as the Italian Renaissance Drama helped to develop the Spanish Humanistic comedy in the 16th century, in the same manner, the Spanish Drama plays were translated and adjusted by Italian playwrights. In the 17th century Italian and Spanish writers reached unattainable success, not only on stage but also through the books, which were printed and promoted by the editors. Furthermore, in the same period theatrical productions had a significant increase, spreading throughout Europe, and also thank to theatrical editions. The great number of theatre plays edited in the 17th century, which were published either in small or large editions, in series and “separate editions” (e.g. *comedia suelta*), had no correspondence in the library’s catalogues, neither Italian nor Spanish.

The purpose of this research is to demonstrate the way in which social changes and developments had a connection with the Italian and Spanish theatre in the 17th century. These are witnessed in the inventories of private libraries and paratexts of drama books. In order to demonstrate this we should answer the following questions: how the rise of the authors’ prestige and the relationship between theatre and audience (readers and spectators) has affected and developed new theories and ideas about printed theatre? Answering these questions will allow us to understand the depth of the links between literature, theatre books and ideas, drawing a complete overview on the changes which occurred in all of Europe during the 17th century.

Mots-clés en anglais :

Drama books - theatre readers - 17th century - drama reception - Spain and Italy

Table des matières

<i>Remerciements</i>	1
<i>Résumé</i>	3
<i>Abstract</i>	5
<i>Table des matières</i>	7
<i>Tableaux et images</i>	11
INTRODUCTION GENERALE	15
<i>PREMIÈRE PARTIE - LE LIVRE DE THÉÂTRE EN ITALIE ET EN ESPAGNE (XVI^E - XVII^E SIECLE)</i>	33
<i>Chapitre 1. De la représentation à l'impression : le théâtre en Espagne et en Italie (XVI^e- XVII^e siècles)</i>	35
I. Le théâtre en Espagne et en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles : succès, influences et polémiques	36
1. Succès et influences	36
2. Polémiques	41
II. Édition des « Belles lettres » en Italie et en Espagne entre XVI^e et XVII^e siècles : quelques données	47
1. Les principaux centres italiens de l'édition « littéraire »	50
2. Les principaux centres espagnols de l'édition « littéraire »	55
<i>Chapitre 2. Le livre de théâtre comme objet en Italie et en Espagne : types, formats, stratégies de vente</i>	63
I. Éditer le théâtre en Italie et en Espagne	64
1. La chaîne auteur-acteur-éditeur.....	65
2. Types d'éditions et formats des livres de théâtre	71
3. De la scène à la page : la mise en page des livres de théâtre et les paratextes théâtraux	76
II. Éditer le théâtre à la première époque moderne : les éditeurs face au marché éditorial théâtral	85
1. Titres, illustrations et listes de livres	88
2. Rhétorique éditoriale	98
<i>Chapitre 3. Circulation du livre de théâtre imprimé en Italie et en Espagne au XVII^e siècle</i>	107
I. Circulation nationale : l'exemple de Venise et de Madrid	110
1. La vente du livre de théâtre à Venise et alentours.....	110
2. La vente du livre de théâtre à Madrid	114
II. Circulation internationale	118
1. L'Italie et l'Espagne et le marché international	119
2. De l'Espagne à l'Italie : les livres de théâtre espagnol dans la bibliothèque de Léopold de Médecis	125
3. De l'Italie à l'Espagne : les livres italiens dans les bibliothèques espagnoles	131

DEUXIÈME PARTIE - LES LIVRES DE THÉÂTRE DANS LES BIBLIOTHÈQUES PRIVÉES ITALIENNES ET ESPAGNOLES DU XVII^E SIECLE..... 137

Chapitre 4. Les inventaires après décès : une source pour l'étude de la lecture du théâtre en Espagne et en Italie au XVII^e siècle..... 139

- I. Étudier la lecture du livre de théâtre imprimé..... 140**
 - 1. L'alphabetisation..... 140
 - 2. La lecture du théâtre à travers les inventaires après décès..... 142
 - 3. Profils des lecteurs espagnols et italiens 145
- II. Place du livre de théâtre dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles du XVII^e siècle..... 152**
 - 1. Les traités pour la constitution d'une bibliothèque privée au XVII^e siècle..... 152
 - 2. Du traité aux étagères de la bibliothèque 154
 - 3. Place du théâtre dans les bibliothèques privées étudiées 160

Chapitre 5. Les livres de théâtre dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles du XVII^e siècle : étude sociologique..... 163

- I. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des personnes exerçant une « profession libérale »..... 165**
 - 1. Présentation des bibliothèques étudiées 165
 - 2. Contenu des bibliothèques : les livres de théâtre 167
- II. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques de la bourgeoisie marchande et des artisans 178**
 - 1. Présentation des bibliothèques étudiées 178
 - 2. Contenu des bibliothèques 180
- III. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des « officiers »..... 185**
 - 1. Présentation du corpus 185
 - 2. Contenu des bibliothèques 186
- IV. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des hommes d'Église..... 192**
 - 1. Présentation du corpus 192
 - 2. Contenu des bibliothèques 194
- V. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des nobles 200**
 - 1. Présentation du corpus 200
 - 2. Contenu des bibliothèques 202

Chapitre 6. Théâtre en bibliothèque : étude de cas..... 217

- I. Le livre-objet de théâtre dans la bibliothèque : entre présence et absence..... 218**
 - 1. La valeur économique du livre de théâtre 218
 - 2. Des bibliothèques dramatiques d'exception 222
- II. Lecteurs et livres de théâtre : intérêts, lecture et réception..... 228**
 - 1. Les pièces de théâtre antiques et religieuses 228
 - 2. Les pièces de théâtre en langue vulgaire..... 229

TROISIÈME PARTIE - LES PARATEXTES DES LIVRES DE THÉÂTRE : UNE CLÉ POUR COMPRENDRE LA RÉCEPTION DU THÉÂTRE IMPRIMÉ 235

Chapitre 7. Le dramaturge et le théâtre de papier 237

- I. Vers une réhabilitation de la condition d'écrivain de théâtre..... 240**

1. La condition de l'écrivain de théâtre en Espagne et en Italie au XVI ^e et XVII ^e siècles dans les paratextes.....	242
2. Écriture théâtrale et élévation sociale.....	249
II. Les auteurs parlent de leurs œuvres et du théâtre.....	261
1. Un théâtre imprimé expression du plaisir et du nouveau goût du public.....	262
2. La multiplicité des genres et l'influence espagnole.....	265
Chapitre 8. De la scène à la page écrite : les différents interlocuteurs des dramaturges	271
I. Les publics de la pièce.....	273
1. Le spectateur des théâtres.....	274
2. Un spectateur-lecteur ou un lecteur-spectateur ?.....	279
II. Pour quel lecteur écrit-on ?	284
1. Se protéger du mauvais lecteur	285
2. Le profil du « lecteur docte et avisé ».....	290
3. La femme spectatrice et lectrice.....	295
Chapitre 9. La lecture du théâtre.....	301
I. Quel type de lecture pour le théâtre ?	304
1. Différentes pratiques de lecture du texte théâtral.....	306
2. Apprendre à travers le texte de théâtre.....	311
II. Theatrum mentis.....	325
1. Lector in fabula	326
2. Le dramaturge-peintre	311
CONCLUSION.....	337
BIBLIOGRAPHIE.....	347
Annexes.....	387

Tableaux et images

Tab. 1. : Tableau constitué à partir des éditions théâtrales recensées dans notre base de données (p. 60)

Tab. 2. : Tableau décrivant la dimension des bibliothèques étudiées (p. 146)

Tab. 3. : Histogramme des possesseurs de pièces de théâtre recensées dans notre base de données (p. 157)

Tab. 4. : Pourcentage de pièces de théâtre présent à l'intérieur des bibliothèques (p. 160)

Tab. 5. : Liste des lecteurs exerçant une profession libérale (p. 176)

Tab. 6. : Liste des lecteurs « travailleurs » (p. 184)

Tab. 7. : Liste des lecteurs « officiers » (p. 191)

Tab. 8. : Liste des lecteurs hommes d'Église (p. 199)

Tab. 9. : Liste des lecteurs nobles (p. 214)

Tab. 10. : Liste des lecteurs du *Pastor fido* et de la *Celestina* dans notre base de données (p. 231)

Fig. 1. : H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société...*, *op. cit.*, t. II, Annexes : « Les centres d'éditions européens d'après les fonds du British Museum » (p. 50)

Fig. 2. : F. de Rojas Zorrilla, *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello. Page de titre. Biblioteca Nacional de España (p. 76)

Fig. 3. : G. B. Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente*, Milan, Fratelli Malatesta, 1652. Page de titre. Bibliothèque Braidense de Milan (p. 76)

Fig. 4. : G. B. Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente*, Milan, Fratelli Malatesta, 1652, f. A4 r. Bibliothèque Braidense de Milan (p. 78)

Fig. 5. : F. de Rojas Zorrilla, *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1645. Première comédie, *La gran comedia de lo que son mujeres*, « Personas que hablan en ella », f.1r. Biblioteca Complutense de Madrid (p. 79)

Fig. 6. : F. de Rojas, *Lo que son Mujeres*. In *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1645, f. 8r. Biblioteca Nacional de España (p. 81)

Fig. 7. : J. Pérez de Montalbán, *A lo hecho no hay remedio, y Príncipe de los Montes*. In *Primero Tomo de las Comedias*, Valence, Claudio Macè, 1652, f. 7v. Biblioteca Nacional de España (p. 82)

Fig. 8 : J. Pérez de Montalbán, *A lo hecho no hay remedio, y Príncipe de los Montes*. In *Primero Tomo de las Comedias*, Valence, Claudio Macè, 1652, f. 8v. BNE (p. 83)

Fig. 9 : G. B. Guarini, *Il Pastor fido*, Venise, Ciotti, 1620. Image placée juste avant le premier acte, p. 14 (p. 90)

Fig. 10 : G. B. Andreini, *Lo Schiavetto commedia*, Venise, G. B. Ciotti, 1620. Page de titre (p. 91)

Fig. 11 : G. B. Andreini, *L'Adamo*, Milan, Geronimo Bordoni, 1617. Page de titre (p. 93)

Fig. 12 : P. Bonarelli, *Il Solimano*, Pietro Cecconcelli, Florence, 1620. Page de titre (p. 94)

Fig. 13 : G. de Aguilar, *Mercader amante*, in *Norte de la poesía española : ilustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos*, Valence, Felipe Mey, a costa de Filipo Pincinali, 1616. Page de titre. BNE (p. 96)

Fig. 14 : S. de Muñón, *Tragicomedia de Lysandro y Roselia*, 1542 (p. 97)

Fig. 15 : Carte sur les provenances des lecteurs de théâtre étudiés pour notre recherche (entre parenthèses le nombre de lecteurs de livres de théâtre par ville) (p. 151)

Fig. 16 : Première page de l'inventaire de l'abbé Nicolò Nicolini, ASV, *Giudici di Petizion*, Inventari, 370. 35. Cerclé en rouge l'indication « in f^o », qui signale que les livres qui se trouvent en dessous sont des livres en format in-folio (p. 159)

Fig. 17 : Portrait de Lope de Vega publié dans les deux premières éditions de la *Arcadia* (1598-1599) et dans la première édition de *Isidro* (1599) (p. 252)

Fig. 18 : Portrait de *Juan Pérez de Montalbán* publié dans le *Segundo tomo* de ses comédies. Image conservée à la BNE (Biblioteca Digital Hispánica) (p. 253)

Fig. 19 : Portrait de Pedro Calderón de la Barca présent dans l'édition posthume *Verdadera quinta parte de las comedias de Calderón*, éditée par Vera Tassis en 1715 (p. 255)

Fig. 20 : Portrait de Giovan Battista Andreini inclus dans l'édition de *L'Adamo*, Milan, Bordone, 1613, f. b3 v (p. 258)

Fig. 21 : Portrait de Giovan Battista Andreini inclus dans l'édition du *Schiavetto*, Venise, Ciotti, 1620 (p. 259)

Fig. 22 : Portrait de Giambattista Guarini, inclus dans l'édition du *Pastor fido*, Venise, Ciotti, 162 (p. 260)

Fig. 23 : Page de titre de l'édition de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, éditée par Gabriele Giolito de Ferrari à Venise en 1556 (p. 315)

Fig. 24 : G. B. Andreini, *La Centaura*, Venise, Salvador Sonzonio, 1633, p. 153 (Acte III, scène 10) (p. 322)

Introduction générale

Un texte est toujours inscrit dans une matérialité :
celle de l'objet écrit qui le porte,
celle de la voix qui le lit ou le récite,
celle de la représentation qui le donne à entendre¹.

À travers ces mots, Donald F. McKenzie replace les textes dans les conditions de leur production, de leur transmission et de leur réception. Suivant une approche similaire, nous entendons étudier la circulation et la présence des pièces théâtrales en partant de la matérialité du livre de théâtre lui-même. En nous appuyant sur les travaux qui concernent la matérialité du livre et l'histoire sociale, culturelle et littéraire, nous nous proposons d'étudier le théâtre en tant que phénomène ancré à l'intérieur des processus sociaux propres à l'Espagne et à l'Italie du XVII^e siècle.

Cette approche implique une question générale qui est la suivante : de quelle manière la circulation et l'édition des textes théâtraux en Europe au XVII^e siècle ont-elles modifié la condition de l'auteur, les rapports entre théâtre et public (lecteurs et spectateurs), en permettant l'apparition de nouvelles théories et en construisant une conception du théâtre imprimé ?

La réponse à cette ample interrogation nous permettra de dessiner un panorama européen de la circulation du livre de théâtre, des idées et des influences littéraires. En somme, deux grandes problématiques traversent nos recherches : d'un côté la circulation du théâtre imprimé, et de l'autre, sa réception en Espagne et en Italie au XVII^e siècle.

En effet, si le succès sur scène et la réception de certaines œuvres sont très bien connus, il en va autrement de la circulation des textes et des idées sur le théâtre entre ces deux pays. Comme cela a été souligné pour le cas du théâtre espagnol, il nous manque une étude sur la circulation du livre espagnol et italien en Europe au XVII^e siècle « qui nous permettrait de mieux nous représenter quelles étaient les véritables conditions de diffusion des recueils de pièces de théâtre »² hors de ces deux pays. Pour cela, il faut approfondir les recherches sur la matérialité du livre de théâtre et particulièrement sur les

¹ D. F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 6.

² C. Couderc, « L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique », C. Couderc (dir.), *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France. De la traduction au transfert culturel*, [en ligne]. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. Disponible en ligne au <http://books.openedition.org/pupo/3063>, p. 85-100.

paratextes. Ainsi que l'a rappelé Anne Cayuela³, les paratextes sont des discours littéraires qui participent activement de l'opération de lecture et de la réception du texte, c'est pourquoi ils constituent un matériau d'étude privilégié pour nos recherches.

La nouveauté de ce projet réside donc dans le rapport que nous chercherons à établir entre Histoire des bibliothèques et de la lecture ainsi que l'étude du genre afin d'étudier la présence, la circulation et la réception du théâtre imprimé dans une perspective internationale.

Nous suivons la piste ouverte par l'historien français Henri-Jean Martin qui a prouvé combien l'histoire du livre peut apporter à la littérature et à l'histoire des idées⁴. Roger Chartier a également montré qu'on ne peut pas construire une réflexion sur l'histoire du livre en se basant uniquement sur les stratifications sociales, car il n'y a pas de textes conçus pour un lecteur savant ou pour un lecteur populaire, mais ce sont les textes eux-mêmes qui peuvent générer différents types de lecteurs⁵. Il a également souligné le fait qu'on ne peut pas étudier l'histoire du livre à partir de nos pratiques de lecture, car celles-ci ont évolué au fil du temps, et qu'il faut considérer les formes matérielles du livre (format, mise en page, typographie, etc.) qui renvoient au contrôle du livre par les éditeurs et les auteurs⁶. Roger Chartier propose donc d'étudier la circulation et la réception des textes en croisant plusieurs disciplines (sociologie, histoire et littérature) pour avoir une vision complète du livre et de ses lecteurs à une époque donnée⁷.

Cette thèse a l'ambition d'étudier les influences réciproques entre l'Italie et l'Espagne, en considérant aussi la France, et s'inscrit dans un contexte de recherches très

³ A. Cayuela, *Le paratexte au siècle d'or : prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.

⁴ H. J. Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1999, tome I, p. 1.

⁵ R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.

⁶ Nous le verrons plus dans le détail au chapitre 2 et puis encore au chapitre 7.

⁷ R. Chartier et P. Bourdieu, « La lecture une pratique culturelle. Débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier », R. Chartier (dir.) *Pratique de la lecture*, Paris, Éditions Rivages, 1985, p. 277-308.

fécond⁸. En effet, elle a été menée parallèlement au projet ANR « Les idées du théâtre »⁹, au projet BiPrAM (Bibliothèques Privées à l'Âge Moderne)¹⁰, qui a élaboré un programme permettant la saisie et la mise en commun des inventaires, et parallèlement aux travaux du Creleb (*Centro di Ricerca Europeo Libro Editoria Biblioteca*) de l'Université catholique de Milan. Les projets *De la biblioteca particular al canon literario en los Siglos de Oro*¹¹ dirigé par José María Díez Borque, Professeur à

⁸ M. Pavesio, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alexandrie, Edizioni dell'orso, 2000 ; A. Teulade (dir.), *Reflets du Siècle d'Or espagnol. Modèles en marge*, Nantes, C. Defaut, 2010, en particulier l'article de Monica Pavesio, « Voyages des textes de théâtre à travers l'Europe : le cas de l'*Astrólogo fingido* de Calderón », p. 117-141. R. A. Galoppe, H. W. Sullivan, M. L. Stoutz (coord.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis Book Limited, 1999. A propos de l'influence exercée par le théâtre italien sur le théâtre espagnol, voir par exemple V. González Martín, « Algunos aspectos de la proyección de la "commedia dell'arte" en España », *Rev. Soc. Esp. Ita.* 3, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 97-108. Il faut également signaler l'axe scientifique « Scène européenne » porté par le CNRS de l'Université de Tours, et dont l'objet d'étude est justement les approches multiculturelles de la production théâtrale et spectaculaire dans l'Europe renaissante et baroque. La prolifération de ce type d'études témoigne de l'intérêt que suscite aujourd'hui ce genre de questions.

⁹ Le projet *IdT-Les Idées du Théâtre* s'est révélé extrêmement important pour nos recherches, car il regroupe les paratextes des pièces italiennes, françaises et espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles. Le projet montre qu'au même moment dans les trois pays on s'interroge sur des questions similaires concernant l'innovation de la scène théâtrale, l'*auctoritas*, la qualité d'impression, le circuit éditorial etc. Ainsi les trois pays entretenaient un dialogue constant.

Christophe Couderc et Anne Cayuela ont dirigé les recherches menées sur le domaine espagnol dans le cadre de ce projet, alors que Françoise Decroisette a dirigé les recherches concernant le domaine italien.

Pour une présentation détaillée du projet, voir l'article d'A. Cayuela, « Vers une interdisciplinarité constructive: constitution de corpus et exploitation de données », C. Lagarde, P. Rabaté (ed.), *HispanismeS*, n°2 (juin 2013) : *Transversalité et visibilité disciplinaires: les nouveaux défis de l'hispanisme*, p. 77-81 ; S. Blondet, « Les Idées du Théâtre », *Studi Francesi* [Online], 177 (LIX | III) | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 25 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1313>; et sur le domaine hispanique lire l'article d'A. Cayuela, « Las ideas del teatro (IdT), Paratextos teatrales europeos (Francia, Italia, España, siglos XVI y XVII) », G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada, P. Conde Parrado (ed.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas: homenaje a Francisco Ruiz Ramón: actas selectas del congreso TC 12 de Olmedo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, p. 83-89. Voir également A. Cayuela et C. Couderc, « El proyecto IDT (Ideas del teatro sobre paratextos teatrales europeos (Francia, Italia, España, siglos XVI y XVII) », *Cuadernos AISPI*, 11, 2018, p. 63-76.

L'étude du corpus de paratextes recueillis par l'équipe *IdT*, corpus qu'on peut consulter en ligne (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/projet.php>), a permis la publication des études suivantes (que nous aurons l'occasion de citer encore tout au long de notre thèse) : A. Cayuela, F. Decroisette B. Louvat-Molozay, M. Vuillermoz (ed.), « Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e et XVII^e siècles) », *Littératures classiques*, n° 83/1, 2014 ; J.-F. Lattarico, P. Meunier, Z. Schweitzer, S. Blondet (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2016 ; A. Cayuela, M. Vuillermoz (ed.), *Les mots et les choses du théâtre (France, Italie, Espagne, XVI^e-XVIII^e siècles)*, Genève, Droz, (sous presse) ; V. Lochert, M. Vuillermoz, E. Zanin (ed.), *Le Théâtre au miroir des langues. Dictionnaire trilingue raisonné des idées du théâtre (France, Espagne, Italie)*, Genève, Droz, (sous presse) ; M. Vuillermoz (dir.), *Les Idées du théâtre. Paratextes françaises, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, (sous presse).

¹⁰ Le projet BiPrAM est porté par Christian Del Vento, Thomas Lebarbé et Raphaële Mouren et étudie l'histoire des collections particulières, notamment l'influence des courants littéraires et scientifiques à l'âge moderne et contemporain à travers l'histoire des bibliothèques privées. Cf. : <http://cahier.hypotheses.org/bipram>.

¹¹ Ce projet a en effet donné lieu à différents travaux auxquels nous nous référerons tout au long de notre thèse, surtout dans la deuxième partie, à savoir *Literatura (novela, poesía, teatro) en las bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Madrid, Iberoamericana, 2010, *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, Madrid, Iberoamericana, 2012 et J. M. Díez Borque

l'Université Complutense de Madrid en Espagne, et EDITEF¹² (L'édition italienne dans l'espace francophone à la première modernité), dirigé par Chiara Lastraioli, Professeur à l'Université de Tours, ont également nourri de façon déterminante notre recherche.

En nous appuyant sur ces exemples, au tout début de notre thèse, nous avons envisagé d'intégrer à nos recherches la France également, ce qui nous aurait permis de prolonger les réflexions proposées par les spécialistes s'intéressant à la circulation des textes théâtraux entre les trois pays d'un point de vue différent de celui purement littéraire. Cependant, nous avons dû abandonner cette perspective tri-nationale et restreindre le champ de recherche aux seules Italie et Espagne car l'étape préalable de constitution et consultation d'un double corpus (inventaires après décès et paratextes) a occupé l'essentiel de notre première année de thèse. Nous avons pu ainsi nous concentrer davantage sur les livres de théâtre présents à l'intérieur de bibliothèques privées d'un grand nombre de lecteurs italiens et espagnols et d'en étudier aussi les paratextes. Nous verrons toutefois qu'au cours de nos analyses les références à la France seront inévitables, surtout en ce qui concerne la circulation du livre entre les deux pays étudiés.

En ce qui concerne les bornes chronologiques, nous avons décidé de nous concentrer sur le XVII^e siècle qui constitue une période privilégiée sur le plan des échanges culturels entre l'Espagne et l'Italie.

Au XVI^e siècle, alors qu'en Espagne un pouvoir monarchique impose son autorité, en Italie, de petits États indépendants s'étalent sur toute la péninsule. Les deux monarchies espagnole et française se disputent le contrôle du *Bel Paese*, ce qui provoque souffrances et dévastations. En 1559, la paix de Cateau-Cambrésis entre le roi de France, Henri II, et le roi d'Espagne, Philippe II, met en place des équilibres politiques destinés à durer pendant presque deux siècles. Milan, le Royaume de Naples, le Royaume de Sicile et de Sardaigne passent sous domination espagnole, tandis que le Duché de Toscane et les États de l'Église sont eux aussi liés au pouvoir espagnol, de manière indirecte. Le Duché de Toscane s'allie à l'Espagne à travers le mariage du duc Cosme I^{er} de Médicis et d'Éléonore de Tolède, fille du vice-roi de Naples, Pedro Alvarez de Tolède. Quant aux États de l'Église, ils sont obligatoirement associés au pouvoir espagnol par leur image représentative de royaume catholique en Europe. Seuls la République de Venise et le

(dir.), I. Díez Ménguez (ed.), *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1515-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016.

¹² Pour plus d'informations sur ce projet lire C. Lastraioli, « Il progetto EDITEF : genesi, prospettive, problemi », L. Baldacchini, *Il libro e le sue reti. La circolazione dell'edizione italiana nello spazio della francofonia (sec. XVI-XVII)*, Bologne, Bononia University Press, 2015, p. 23-30.

Duché de Savoie conservent une politique indépendante et renforcent leur position politique et commerciale¹³. Même si la paix de Cateau-Cambrésis établit de nouveaux équilibres politiques, entre l'Espagne et la France, ces équilibres seront remis en question au XVII^e siècle. Nous assistons à un progressif transfert du pouvoir politique et économique depuis l'Europe du Sud, où l'Espagne occupait une position dominante, vers l'Europe du Nord, avec la prééminence de l'économie hollandaise. Dans leur étude, Henri-Jean Martin et Lucien Febvre retracent une « géographie du livre » qui s'étend de l'Allemagne à l'Italie, et de la France à l'Espagne¹⁴.

La crise économique et politique, que les pays de l'Europe du Sud traversent, conditionne également le marché de l'imprimerie¹⁵. En effet, vers les années 1630-1640, on assiste au déclin de l'imprimerie dans toute l'Europe du Sud en faveur de l'Europe du Nord, qui devient la nouvelle protagoniste : les foires de Francfort sont substituées par celles de Leipzig, où se réunissent principalement des Hollandais, des Allemands, des Polonais et des Russes¹⁶.

Malgré le cadre historique que nous venons de décrire, l'imprimerie continue à faire circuler les idées littéraires en Europe pendant tout le XVII^e siècle, de l'Italie à l'Espagne et de l'Espagne à l'Italie, en passant par la France¹⁷. Comme nous le montrerons dans le premier chapitre de notre thèse, la production théâtrale augmente sensiblement au XVII^e siècle en Europe. Le théâtre est publié dans de petits et grands formats, en recueils ou en cahiers épars : on peut en effet affirmer que l'édition théâtrale connaît une très forte augmentation¹⁸.

¹³ M. Santoro, *Storia del libro italiano*, Milan, Editrice Bibliografica, 1994, p. 139.

¹⁴ L. Febvre et H.-J. Martin, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999 (1^{ère} éd. 1958), p. 243.

¹⁵ Durant la guerre de Trente Ans (1618-1648), par exemple, les forces des Habsbourg espagnols, soutenus par Rome, sont opposées à celles des Habsbourg allemands, soutenus par la France. Cette guerre conditionne la production typographique allemande et par conséquent met en danger la survie de la foire aux livres de Francfort, qui réunissait une fois par an en automne, les libraires les plus importants d'Europe. Le marché international du livre, qui liait l'Allemagne, l'Italie, la France et l'Espagne – cette dernière grâce à la médiation de Lyon principalement, était garanti par ces foires annuelles, où les libraires et les aspirants acheteurs se rencontraient et faisaient leurs affaires. Cf. : H. Dehérain, « La foire aux livres de Francfort-sur-le-Mein », *Journal des savants*, 9^e année, Septembre 1911, p. 417-421.

¹⁶ L. Febvre et H.-J. Martin, *L'Apparition du livre*, *op. cit.*, p. 330.

¹⁷ Vers la deuxième moitié du XVII^e siècle quand la France devient de plus en plus forte et que le royaume espagnol commence à décliner, on constate que dans les inventaires de bibliothèques privées que nous avons étudiés le livre de théâtre français acquiert de l'importance, alors que pendant la première moitié du siècle il est presque absent.

¹⁸ À propos de la production théâtrale italienne consulter les données reportées par C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, v. II : « Cinquecento e Seicento », Rome, Edizioni Studium, 1999, et M. Santoro, *Storia del libro italiano*, Milan, Editrice Bibliografica, 1994. En ce qui concerne la production théâtrale espagnole nous renvoyons à l'étude de G. Vega Garcia-Luengos, « La transmisión del teatro en el siglo XVII », J. Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, v. I, Madrid, Gredos, 2003, p. 1289-1320. Nous reviendrons sur les données reportées par ces spécialistes au chapitre 1 de notre thèse.

L'intérêt d'étudier la production imprimée théâtrale en Italie et en Espagne ne s'explique pas seulement par les rapports politiques que les deux pays ont entretenus pendant plus d'un siècle. En effet, les influences sont également visibles à l'intérieur des textes théâtraux. De la même façon qu'au XVI^e siècle le théâtre italien de la Renaissance influence la naissance de la comédie humaniste en Espagne¹⁹, le théâtre espagnol du XVII^e siècle est adapté et traduit par les dramaturges italiens. Par exemple, à Florence, de multiples traductions et adaptations italiennes de pièces espagnoles voient le jour au cours du XVII^e siècle, et tout un groupe de dramaturges issus des académies florentines base sa production théâtrale sur des sujets à succès espagnols²⁰. Même si une partie des influences entre les deux pays ont été favorisées par le travail des compagnies itinérantes espagnoles qui jouent en Italie et par les troupes italiennes qui jouent en Espagne, l'imprimerie a certainement aidé à ce que les cultures dramaturgiques circulent et se mélangent. On peut en effet se demander si les dramaturges italiens ont vu ou lu les pièces espagnoles qu'ils adaptent pour le public italien²¹. Il est également légitime de s'interroger sur la façon dont ces pièces espagnoles sont arrivées en Italie, comme nous le faisons au troisième chapitre de notre thèse. À travers l'étude du marché du livre en Espagne et en Italie, il est également possible de savoir s'il existe dans les deux pays étudiés une production de livres de théâtre en langue étrangère qui aurait aidé la circulation des idées concernant le théâtre.

Par ailleurs, les spécialistes montrent que les relations existant entre l'Italie et l'Espagne et les contaminations qui ont eu lieu entre les deux pays en matière de théâtre, ont des répercussions dans d'autres traditions théâtrales. Notamment, le théâtre français aurait été influencé par la dramaturgie espagnole par le biais du théâtre italien, très répandu en France aux XVI^e et XVII^e siècles et qui, à son tour, s'était inspiré de *comedias* espagnoles. Nous pouvons citer comme exemple la figure de Dom Juan. Le protagoniste de *Dom Juan ou le festin de pierre* de Molière, représenté pour la première fois en 1665 et publié seulement en 1682 à Amsterdam, reprend – comme nous le savons – le *Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* de Tirso de Molina, publié en 1630. Mais Molière aurait

¹⁹ O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969. L'auteur montre comment les comédies publiées, les compagnies de théâtre italiennes en Espagne et les Espagnols qui se sont rendus en Italie et ont assisté aux représentations théâtrales, ont tous influencé la *comedia* espagnole.

²⁰ N. Michelassi, « *La Finta Pazza a Firenze: commedie spagnole e veneziane nel teatro di Baldracca (1641-1665)* », *Studi seicenteschi*, vol. XLI, 2000, p. 313-353, Florence, Olschki, 2000 ; N. Michelassi et S. Vuelta García, « *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento* », *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VIII, Florence, Alina, 2013 ; N. Michelassi et S. Vuelta García, « *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento* », *Studi Seicenteschi*, XLV, 2004, p. 67-137.

²¹ Dans la deuxième partie de notre thèse, au chapitre 5, nous analyserons trois bibliothèques de dramaturges afin de comprendre quelles étaient les œuvres dont ils disposaient.

connu la pièce espagnole grâce à l'adaptation italienne par Andrea Giacinto Cicognini, *Il convitato di pietra*, écrite apparemment en 1640 et jouée - à Paris grâce à la Comédie italienne, encore très en vogue à la cour parisienne²².

Monica Pavesio, qui a étudié l'influence italienne et espagnole dans le théâtre français du XVII^e siècle, parle d'une « intermédiation italienne dans la réception française des *comedias*, qui a été trop longuement sous-estimée »²³ et met en évidence le fait qu'« italianisme et hispanisme ne doivent et ne peuvent plus être considérées comme deux entités séparées dans le panorama littéraire du XVII^e siècle français »²⁴. Voilà pourquoi la possibilité de compléter un jour notre recherche en intégrant aussi l'étude des bibliothèques privées françaises s'avère extrêmement intéressante pour une étude du théâtre européen au XVII^e siècle.

Comme nous l'avons déjà rappelé, la production théâtrale au XVII^e siècle connaît une croissance. Apparemment, et c'est ce que nous allons vérifier dans la deuxième partie de notre thèse, cette multiplication de l'imprimé théâtral n'est pas perceptible avec la même intensité à l'intérieur des bibliothèques privées. Nous avons donc décidé d'étudier la place occupée par le livre de théâtre dans différents groupes sociaux à travers les inventaires des bibliothèques privées, afin de comprendre cette disparité entre la production éditoriale et l'infime présence du théâtre dans les bibliothèques.

Les nombreux traités de bibliothéconomie édités au XVII^e siècle dans toute l'Europe²⁵ témoignent du véritable intérêt que la communauté de lecteurs manifeste pour la constitution de bibliothèques privées. C'est pourquoi nous avons choisi de sélectionner uniquement des inventaires de bibliothèques privées de personnes ayant vécu au cours du XVII^e siècle. Toutefois, même si les inventaires étudiés ont été rédigés au XVII^e siècle, les livres qui y sont recensés datent aussi du siècle précédent. Voilà pourquoi tout au long de notre réflexion, nous évoquerons également le XVI^e siècle afin de comprendre l'évolution de la pratique du théâtre imprimé.

²² C. Bourqui, *Les Sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999, p. 129-134.

²³ M. Pavesio, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 11.

²⁴ *Ibidem*, p. 222.

²⁵ Comme par exemple le traité de Gabriel Naudé (*Avis pour dresser une bibliothèque*, 1627), celui du Père Jacob (*Traité des plus belles bibliothèques publiques et particulières*, 1644), ou encore le traité de l'Espagnol Don Francisco Araoz (*De bene disponenda biblioteca*, Matriti, 1631) et le traité de Juste Lipse (*De bibliothecis syntagma*, 1602).

En outre, la prolifération de chefs-d'œuvre théâtraux ne peut certainement être déliée du fait que le XVII^e siècle est tout autant le siècle du théâtre que celui des débats. Après les deux trois siècles précédents, qui virent la constitution et l'établissement d'un canon – sous l'égide de l'autorité d'Aristote et de sa *Poétique* – au XVII^e siècle, ce canon est l'objet de différentes et ardentes disputes qui ont permis le renouveau des formes et des contenus propices à la naissance des chefs-d'œuvre.

Alors que l'imprimerie connaît un essor grandissant, on voit apparaître « une conscience littéraire » chez l'auteur qui le conduit à établir « de nouveaux rapports avec le public »²⁶. Afin de répondre à notre deuxième problématique concernant la réception de l'œuvre dramatique imprimée, notre intention est d'analyser la relation privilégiée entre l'auteur et son public (ou ses publics, car nous verrons que les destinataires sont multiples). Cette relation se construit et se développe précisément dans le paratexte, défini par le critique et théoricien français, Gérard Genette, comme une « “zone indécise” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limites rigoureuses, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) »²⁷. Le paratexte²⁸ est tout ce qui présente, complète et commente le texte en dehors de celui-ci. En somme : couverture, page de titre, commentaire, didascalie, table des matières, dédicace, préface, liste des personnages, argument, épigraphe, prologue rentrent tous de plain-pied dans la catégorie des paratextes. Mais ainsi que le rappelle toujours Genette « les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs, les œuvres, les éditions d'une même œuvre, avec des différences de pression parfois considérables »²⁹. Les pièces liminaires qui accompagnent le texte dramatique sont en effet nombreuses et différentes selon le pays d'édition. Bien que les types de paratextes évoqués soient tous extrêmement intéressants – les informations qu'ils transmettent changent en fonction de leur nature et de leur place dans le texte dramatique imprimé³⁰, nous nous concentrerons sur les dédicaces et les préfaces (ou prologues)³¹. Cela pour deux

²⁶ G. Dotoli, *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 17.

²⁷ G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

²⁸ À propos du paratexte voir A. Cayuela, *Le paratexte au siècle d'or*, op. cit.

²⁹ Cité par R. Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015, p. 143.

³⁰ À ce propos, Genette considère le paratexte comme « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur ». G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

³¹ La dénomination de préface ou de prologue pose problème autant en Italie qu'en Espagne. À propos du mot « préface » et la variété des termes que ce mot désigne dès le début, voir l'étude de V. Lochert, « *Prologhi*, préfaces, *prólogos* : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XV^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques*, n°83, 2014. De fait, la préface a une double acception, celle de préface donnant des indications sur les raisons qui ont poussé à la publication du livre, et celle de prologue et donc d'introduction à l'argument de la pièce (*Ibid.*, p. 18).

raisons principales. Tout d'abord, les dédicaces et les préfaces sont souvent rédigées par les auteurs³² et c'est justement le discours auctorial qui sera l'objet de notre étude. Ensuite, les spécialistes ont souvent considéré la préface (dans sa double acception de prologue et de préface) comme le paratexte le plus éclairant non seulement en Espagne, mais aussi en France et en Italie aux XVI^e-XVII^e siècles³³. La préface possède en effet une fonction pédagogique : elle « a pour fonction d'éclairer le lecteur sur l'intention et la personne de l'auteur, l'utilité de l'œuvre, son titre, sa structure et la manière dont il faut la lire »³⁴. Par ailleurs, les préfaces ne sont pas « une masse confuse de réactions individuelles, mais des documents de poétique et de théorie sur une ligne unitaire, à analyser comme un projet avec plusieurs propositions et nuances »³⁵. À travers la préface et la dédicace, l'auteur établit un rapport avec un destinataire identifié (le dédicataire de la pièce) et un destinataire inconnu (le lecteur) en influençant la réception de son propre ouvrage. Comme le remarque Anne Teulade, spécialiste du théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles, les auteurs interrogent ainsi « les conditions de la réception : ils contestent l'autorité des théoriciens et ouvrent la voie à la critique »³⁶. Notre analyse ne peut néanmoins faire l'économie des *prologhi* italiens de la première moitié du XVI^e siècle, car, comme l'a montré Patrizia De Capitani, la fonction des paratextes théâtraux n'était guère absente des prologues de comédies italiennes de la Renaissance³⁷, même si dans ces comédies, le prologue fait déjà partie du texte théâtral. Il est récité à haute voix par un acteur et est adressé à un public de spectateurs. Tandis que la préface accompagne habituellement la version imprimée du texte et son discours s'adresse le plus souvent au lecteur. Les auteurs s'adressent à leurs lecteurs en construisant des enjeux rhétoriques et poétiques qui ont porté certains spécialistes à définir la préface comme un genre littéraire

³² Au contraire, les *aprobaciones*, les privilèges, les taxes, etc., ne sont pas rédigés par l'auteur de la pièce mais par des censeurs ou autres agents du marché du livre qui interviennent régulièrement dans le livre imprimé.

³³ A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1957, p. 61.

³⁴ *Ibid.*, pp. 17-34.

³⁵ G. Dotoli, *Temps de préfaces...*, *op. cit.*, p. 161.

³⁶ A. Teulade, « Théorie en marges : modalités du discours réflexif dans les textes préfaciels du théâtre espagnol et français », *Littératures classiques*, 83, 2014, p. 35-54 (p. 35).

³⁷ Cela a été très bien mis en évidence par P. De Capitani dans son étude « Le langage figuré dans les prologues des comédies italiennes et françaises du XVI^e siècle : un enjeu de réception », A. Cayuela et M. Vuillermoz (dir.), *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, pp. 241-259. L'autrice montre très clairement que déjà dans les prologues de la première Renaissance italienne on trouve la subjectivité de l'auteur, lequel établit ainsi « un rapport direct avec un public qu'il faut captiver d'entrée de jeu par un discours qui d'un côté est déjà action [...] et qui de l'autre côté utilise les ressources de la rhétorique et de l'imagination pour nommer les concepts et les outils de l'illusion théâtrale », *Ibid.*, p. 242.

à part entière³⁸. Un très grand nombre d'œuvres critiques centrées sur les fonctions de la préface montre que, lorsque les spécialistes se confrontent à ce type de texte, ils identifient immédiatement la nature indépendante de cette dernière par rapport au reste de la pièce. Nous noterons que les auteurs, lorsqu'ils se risquent à cette sorte d'écriture, « manifestent la conscience de pratiquer un type de discours particulier, qui obéit à des formules précises »³⁹. Ironie, répliques violentes, plaintes, images, lieux communs : nous verrons que les formes rhétoriques, les belles ou acerbes métaphores utilisées par les auteurs pour s'adresser aux lecteurs font toutes partie d'un mécanisme qui est celui de la promotion de l'œuvre de théâtre⁴⁰. Mais le prologue est aussi une sorte d'avant-spectacle auquel le lecteur assiste juste avant que le véritable spectacle ne commence. Auteur de nombreux ouvrages sur le prologue, Alberto Porqueras Mayo appelle le prologue-préface du XVII^e siècle le *telón* (rideau) de la scène, qui nous rappelle que nous allons « assister à un spectacle intellectuel, à un jeu qui a été créé pour nos esprits »⁴¹. Nous nous rendons vite compte que la suggestion faite par Alberto Porqueras Mayo et Donatella Riposio de considérer le *prólogo* ou *prologo* comme un texte en soi et de l'élever au rang de genre littéraire, n'est pas surprenante ou excessive, comme certains l'ont cru⁴².

*

Quelques précisions s'imposent afin de justifier l'hétérogénéité du double corpus que nous utilisons pour notre recherche et afin de présenter la méthodologie que nous avons adoptée pour la constitution de ce corpus varié : inventaires après décès et paratextes.

Étant donné que toute la recherche se fonde sur la présence, la circulation et la réception du théâtre imprimé autant d'un point de vue historique que sociologique, le

³⁸ En ce qui concerne l'Espagne, voir l'étude de A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario...*, op. cit. Pour ce qui est du *prologo* en Italie, voir D. Riposio, *Nova comedia v'apresento. Il Prologo nella commedia del Cinquecento*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1989.

³⁹ V. Lochert, « *Prologhi*, préfaces, *prólogos* : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XV^e et XVII^e siècles », art. cit., p. 21.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁴¹ A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1968, p. 8 : « *El prólogo será el telón que nos recuerde que asistimos a un espectáculo intelectual, a un juego creado por nuestras mentes* ».

⁴² V. Lochert, « *Prologhi*, préfaces, *prólogos...* », art. cit., p. 21. Bien que loin de notre période, nous signalons que la question de la préface en tant que genre littéraire est encore aujourd'hui au centre des préoccupations des éditeurs, il suffit de penser au livre de R. Calasso, *Cento lettere ad uno sconosciuto*, Milan, Adelphi, 2003. Dans ce livre, Roberto Calasso sélectionne cent quatrièmes de couverture parmi les mille « risvolti » (les rabats des couvertures, où l'on écrit aujourd'hui « l'avis au lecteur ») des livres qu'il a lui-même édités, en choisissant parmi ceux qui, selon lui, ont une « vie indépendante ».

corpus le plus important à établir était celui des bibliothèques privées constituées au XVII^e siècle.

Les paratextes étudiés ont été choisis à partir des pièces présentes à l'intérieur des inventaires. La consultation des paratextes a été facilitée grâce au projet *IdT* qui collecte des préfaces italiennes, françaises et espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles, désormais accessibles en ligne⁴³.

En revanche, pour la constitution du corpus d'inventaires, nous nous sommes appuyée sur différentes sources. Comme le dit Díez Borque dans l'une de ses études, lorsqu'on s'attache à étudier le patrimoine livresque d'un groupe social, la typologie des sources est variée (inventaire après décès, inventaire rédigé du vivant du propriétaire, ventes publiques, testaments, deuxièmes nocces, etc.)⁴⁴. C'est pourquoi pour cette recherche nous avons utilisé des inventaires après décès et rédigés du vivant du propriétaire et des catalogues de vente transcrits et publiés aux XX^e et XXI^e siècles. Ce choix a été presque obligatoire étant donné l'ampleur géographique et temporelle de cette recherche : nous n'avons pas pu consacrer beaucoup de temps aux sources inédites – ce qui demanderait un travail d'équipe et sur plusieurs années –, même si à un certain moment le manque d'informations, qui caractérise surtout le domaine italien, nous a obligée à nous tourner vers ce genre de sources⁴⁵.

Un inventaire après décès est un document rédigé pour une personne qui veut rendre compte de ses propriétés et de ses biens afin que les héritiers puissent en hériter.

Habituellement, l'inventaire après décès est rédigé par un notaire qui fournit également l'estimation de tous les biens du propriétaire. Évidemment, cette pratique ne peut intéresser qu'une partie de la population, notamment des personnes ayant des propriétés. Avec les inventaires après décès nous touchons au domaine des documents notariés conservant des précieuses informations sur la vie sociale, commerciale et marchande d'un espace géographique précis dans une période déterminée.

⁴³ *IdT*, « Les Idées du théâtre » : <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>.

⁴⁴ J.-M. Díez Borque, *Literatura, bibliotecas y derechos...*, *op. cit.*, p. 17: « *la tipología de fuentes es variada : inventario post mortem, en vida, ventas, testamentos, segundas nupcias, almonedas, hijuelas, partijas etc., lo que afecta, claro a las posibilidades informativas de estas* ».

⁴⁵ Parmi les plusieurs inventaires consultés, seuls 88 ont été retenus pour notre recherche. Parmi ceux-ci les inventaires de certains des Italiens qui composent notre corpus, à savoir Ugolini Lalatta, Tomaso Boato, Alberto Qattrocchi, Fortuniano Sanvitali, Gregorio Malvezzi, Anna Marchesini, Domenico Gilioli, Andrea Zen, Nicolò Niccolini, Andrea Danesi, Vincenzo Cattenoni, Giulio Cesare Veneti et Giovanni II Corner, sont manuscrits. En Annexe nous mettons à disposition la liste des sources consultées pour l'identification des inventaires retenus pour notre recherche.

Comme nous l'avons signalé, les sources imprimées n'étant pas toujours accessibles et suffisantes, nous avons dû faire des séjours de recherches aussi bien en Italie qu'en Espagne. Les travaux des musicologues, historiens de l'art et historiens du livre nous ont fourni des informations très importantes, car ils se sont souvent appuyés sur des inventaires après décès pour leurs recherches. Notamment, le livre sur les collectionneurs bolonais du XVII^e siècle de Raffaella Morselli⁴⁶ nous a dirigée vers les Archives de Bologne, où nous avons trouvé plusieurs inventaires après décès contenant des listes de livres qui, à leur tour, contenaient des titres de théâtre. Tout comme Morselli nous a conduite à Bologne, l'historienne Federica Dallasta nous a poussée à découvrir les Archives de Parme⁴⁷ et le bibliothécaire Marino Zorzi les Archives de Venise⁴⁸.

On déplore en effet « le manque d'instruments recensant l'ensemble des inventaires encore conservés dans les dépôts d'Archives ou fournissant la liste de tous ceux qui ont déjà fait l'objet d'une édition critique »⁴⁹, comme le signalent les chercheurs se servant des sources d'Archives.

La richesse des inventaires après décès, dont nous parlerons dans la deuxième partie de notre thèse, permet d'obtenir des informations très concrètes. Les inventaires conservent des renseignements sur les propriétaires et leurs biens et permettent d'identifier le lieu de conservation de la librairie. Ils permettent également de distinguer les acteurs du marché du livre à travers les noms des libraires les plus actifs sur le marché, les noms des éditeurs les plus célèbres et en vogue à l'époque. De plus, les inventaires nous donnent des informations sur les propriétaires : à travers l'analyse des livres possédés par les collectionneurs, nous découvrons le statut social, les goûts, les centres d'intérêt de ces derniers, ainsi que les rapports qui les liaient aux acteurs du livre et à d'autres lecteurs. Enfin, les inventaires fournissent évidemment des indications bibliographiques sur les livres (titre, auteur, date de publication et lieu de publication), et encore sur leur valeur économique.

Cependant les inventaires présentent aussi des problèmes liés principalement à l'imprécision avec laquelle ils ont été rédigés. La difficulté la plus importante que nous avons rencontrée au cours de notre recherche concerne l'identification des livres recensés

⁴⁶ R. Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologne, Pàtron editore, 1997.

⁴⁷ F. Dallasta, *Eredità di carta. Biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana (1545-1731)*, Milan, Franco Angeli, 2010

⁴⁸ M. Zorzi, « La produzione e la circolazione del libro », *Enciclopedia Italiana*, « Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima », VII, *La Venezia barocca*. ch. V, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997.

⁴⁹ Comme le signalent aussi les auteurs Nicole Bingen et Renaud Adam dans leur livre *Lectures italiennes dans les pays wallons à la première modernité*, Turnhout, Brepols, 2015.

dans les inventaires manuscrits, car les titres sont souvent abrégés ou le nom de l'auteur n'apparaît pas. Parfois on n'indique que le nom de l'auteur et l'on ne peut pas savoir de quelle édition il s'agit. C'est pourquoi les catalogues listant les ouvrages italiens et espagnols édités au cours de la Renaissance et du Baroque se révèlent fondamentaux. Nous avons par exemple consulté *Libros Ibéricos, 1601-1650*⁵⁰ et *El Manual del librero*⁵¹; le *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (Edit16)* de l'Istituto centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane, consultable en ligne, le livre de Saverio Franchi⁵², les bases de données en ligne *Raccolta drammatica* de la bibliothèque Braidense⁵³ et *OPAL – Teatro italiano del XVI e XVII secolo* de l'Université de Turin, pour le côté italien⁵⁴.

La double difficulté liée à ce type de source – son repérage et son exploitation – nous a menée à considérer aussi des sources "secondaires et minoritaires", notamment les catalogues de vente, les catalogues de bibliothèque – souvent rédigés par les bibliothécaires.

Parce qu'ils sont rédigés par des spécialistes du domaine du livre de l'époque, les catalogues donnent plus d'informations qu'un inventaire après décès. À titre d'exemple, le catalogue de la bibliothèque de Léopold de Médicis, rédigé par Antonio Magliabechi, fin connaisseur de l'art du livre, est très précis et nous fournit autant d'informations bibliographiques que d'informations matérielles concernant la reliure et le format :

Il Torrismondo, Tragedia del Tasso. In Genova 1587 in 8. Legata in cartone, coperto di carta mazzata⁵⁵.

La dernière source que nous avons consultée est celle des "traités" des *mastri di casa*⁵⁶, qui selon Nathalia Gozzano sont « l'une des sources les plus importantes pour l'étude du collectionnisme, du point de vue strictement économique et aussi pour les

⁵⁰ A. S. Wilkinson et A. Ulla Lorenzo, *Libros Ibéricos. Libros publicados en España, Portugal y el Nuevo Mundo o impresos en otros lugares en español o portugués entre 1601 y 1650*, 3 vols., Leiden-Boston, Brill, 2016.

⁵¹ A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano : bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos*, Barcelone, J.M. Viader, Librería Anticuaria de A. Palau, 1948.

⁵² S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Rome, Edizioni di storia e di letteratura, 2002, 2 vol.

⁵³ Consultable à www.braidense.it.

⁵⁴ Consultable à www.opal.unito.it. L'aide fournie par le web a été fondamentale, car elle nous a permis d'accéder aux catalogues en ligne des bibliothèques nationales de France, d'Espagne et d'Italie. L'accès aux informations parfois facilité par internet nous a vraiment fait gagner beaucoup de temps pour l'élaboration de toute cette partie de la recherche.

⁵⁵ A. Mirto, *La biblioteca del cardinal Leopoldo de' Medici. Catalogo*, Florence, Olschki, 1990, p. 116.

⁵⁶ Cette source nous a été indiquée par Anne-Madeleine Goulet que nous avons rencontrée à Paris pendant l'un de nos séjours, et que nous remercions pour toutes les précieuses indications qu'elle nous a données pour notre recherche.

informations qu'ils fournissent sur les mécanismes d'acquisition des biens de la part d'une famille »⁵⁷.

C'est grâce à toutes ces sources que nous avons constitué notre base de données concernant la présence et la circulation du théâtre imprimé au XVII^e siècle en Espagne et en Italie et dont les résultats seront étudiés tout au long de cette thèse.

Une fois les sources recueillies, nous avons constitué une base de données informatisée afin d'en faciliter la consultation⁵⁸. Nous souhaiterions rendre accessible cette base de données à tous les spécialistes de l'histoire du théâtre afin qu'elle puisse être consultée en ligne et enrichie. Pour l'instant, les listes des livres et des possesseurs contenues à l'intérieur de cette base de données figurent en annexe à la fin de cette thèse⁵⁹.

*

Le plan de notre thèse vise à répondre aux problématiques que nous avons évoquées au début de notre introduction et comporte de trois parties.

La première partie de notre travail propose une étude générale sur l'édition du livre de théâtre en Italie et en Espagne de la moitié du XVI^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle. La question qui régit toute cette première partie de notre travail est en effet la suivante : comment, à travers et par-delà les espaces nationaux étudiés, se dessinent les différentes formes et modalités de la circulation des livres de théâtre ?

Plus précisément, nous cherchons dans le premier chapitre à évoquer le succès que le théâtre espagnol et le théâtre italien ont remporté dans leurs pays d'origine aux XVI^e et XVII^e siècles. Le succès sur scène justifie en partie une augmentation de la production éditoriale théâtrale au XVII^e siècle que l'on enregistre dans les deux pays. Nous signalons également les noms des éditeurs qui apparaissent le plus fréquemment à l'intérieur de notre base de données. Le deuxième chapitre de notre première partie traite de l'objet-livre de théâtre dans sa constitution matérielle (format) et graphique (mise en page) qui, ensemble, constituent sa valeur commerciale (le prix). Nous verrons aussi qu'un livre de théâtre se distingue des autres livres par la présentation de la page écrite imprimée. Il y a en effet toute une série de signes typographiques qui interviennent dans la page imprimée

⁵⁷ N. Gozzano, « La pratica del collezionare. I trattati seicenteschi dei Mastri di Casa », *Schifanoia*, 24-25 (2003), p. 276. Sauf indication contraire c'est nous qui traduisons.

⁵⁸ Il s'agit d'une simple base de données par *Microsoft : Access*. Ce logiciel permet à la fois d'insérer les données concernant les inventaires de bibliothèques privées et de rédiger des listes contenant les livres de théâtre.

⁵⁹ Voir les Annexes I, II et III.

afin de faciliter la compréhension et la lecture du texte. Nous avons porté une attention toute particulière aux didascalies, aux listes des personnages, ainsi qu'aux gravures. Tous ces éléments forment un objet dont le but est d'être vendu. Dans ce chapitre, nous considérons aussi ce que les éditeurs pensent des éditions théâtrales grâce à l'analyse de quelques paratextes émanant de leur plume. Enfin, un troisième chapitre questionne la circulation du livre de théâtre, entre l'Espagne et l'Italie au XVII^e siècle. À travers des correspondances privées et des catalogues de libraires, nous mettons en valeur l'importance que la France, et en particulier les éditeurs lyonnais, ont eu dans la circulation internationale du livre italien et espagnol. Comme nous le verrons, l'étude croisée des inventaires de bibliothèques privées et des correspondances des personnes impliquées dans le circuit du livre s'avère être une piste féconde pour suivre l'itinéraire des livres.

Après avoir présenté le livre de théâtre espagnol et italien et le fonctionnement du marché éditorial au XVII^e siècle dans les deux pays, nous nous attachons à l'étude de la présence du théâtre imprimé à l'intérieur de la société espagnole et italienne. Nous voudrions en effet savoir quelles sont les circonstances qui ont rendu possible la formation de bibliothèques privées contenant des livres de théâtre, et qui lisait le théâtre. La question fondamentale et centrale concerne la proportion de livres théâtraux dans les bibliothèques privées. Il s'agit en effet de comprendre le déséquilibre paradoxal entre la production imprimée et le peu d'exemplaires présents dans les bibliothèques.

Pour répondre à toutes ces questions, la deuxième partie de notre thèse contient une analyse minutieuse des inventaires de bibliothèques privées d'hommes et de femmes ayant vécu en Italie et en Espagne au XVII^e siècle.

Après un chapitre introductif sur l'alphabétisation et la lecture en Espagne et en Italie au XVII^e siècle, où nous revenons aussi sur les inventaires après décès, nous proposons dans le deuxième chapitre une série d'instantanés des collections de livres des Espagnols et des Italiens regroupées en cinq "groupes sociaux" : hommes exerçant une profession libérale et intellectuelle, « travailleurs » ou bourgeoisie marchande et artisans, officiers, hommes d'Église et nobles. Cette série d'inventaires – rédigés entre 1602 et 1726 – a l'intention de faire émerger de l'intérieur des bibliothèques privées les goûts pour le genre théâtral des lecteurs espagnols et italiens de cette période. Nous nous demandons comment et combien l'appartenance à un groupe social déterminé influence la réception du théâtre imprimé en Espagne et en Italie au XVII^e siècle. Les résultats particuliers qui ressortent de ces présentations font enfin l'objet d'une analyse plus

générale dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, où nous nous focalisons sur certains des points que toutes les classes sociales ont en commun (présence de livres de théâtre ancien, lectures de théâtre provenant d'autres pays...). En particulier, nous revenons ici sur le concept d'objet-livre dans les deux pays au XVII^e siècle et nous nous intéressons à des données concernant le prix et le format du livre de théâtre.

La troisième partie de notre thèse s'attache à étudier les liens entre présence et circulation du livre de théâtre, pour enfin traiter de la réception de celui-ci à l'intérieur de deux sociétés étudiées. Pour ce faire, nous interrogeons un autre type de source, les paratextes auctoriaux des pièces de théâtre.

À l'intérieur de cette « scène pour les controverses littéraires » selon la définition du paratexte donnée par Roger Chartier⁶⁰, les auteurs s'expriment et nous font part de leurs sentiments et idées concernant le théâtre et l'édition au XVII^e siècle. En partant de l'attitude que les auteurs de théâtre ont à l'égard de l'impression de leurs propres pièces, nous essayons dans un premier temps de comprendre la place des auteurs dans la publication de leurs œuvres. Le dictionnaire de la Crusca publié en 1612 par Giovanni Alberti signale qu'un auteur est « un inventeur » et il précise qu'on utilise ce substantif pour désigner un écrivain⁶¹. Selon Antoine Furetière⁶², l'auteur est en général quelqu'un : « qui a créé ou produit quelque chose ». Furetière explique aussi qu'auteur « se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livres. Maintenant on ne le dit que de ceux qui on en fait imprimer »⁶³. Notre premier chapitre s'interroge donc sur ces auteurs : Qui sont ces auteurs ? Participent-ils à l'impression de leurs pièces ? Comment envisagent-ils le marché de l'édition ?

Ces recherches nous permettent dans un deuxième temps d'améliorer notre connaissance des destinataires cités par les auteurs au début de leurs œuvres. Ainsi, après avoir présenté la manière dont les auteurs parlent de leurs œuvres et d'eux-mêmes au public, nous abordons la question du récepteur et nous nous demandons si ces destinataires appartiennent au public spectateur ou au public lecteur ou aux deux. De plus, nous voudrions savoir quelles conséquences peut avoir une réception silencieuse de la pièce sur le statut littéraire du théâtre. Nous verrons que la ligne qui sépare le public de

⁶⁰ R. Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 161.

⁶¹ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venise, Giovanni Alberti, 1612 (consultable en ligne) : « inventore di che che si sia, o quegli dal quale alcuna cosa trae la sua prima origine, e, per lo più, si dice degli scrittori ».

⁶² Le Dictionnaire Universel de Furetière est LE dictionnaire de la langue française jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Cf. : J. Pruvost, *Les Dictionnaires de Langue française*, Paris, Puf, coll. "Que sais-je?", 2002.

⁶³ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. I, Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, V 3 r.

spectateurs d'un public de lecteurs n'est pas si nette. Toutefois, le fait de s'adresser à un public spectateur ou à un public lecteur change complètement la façon de considérer l'objet-livre de théâtre : le théâtre commence à être considéré comme un objet à lire en silence chez soi, loin des bruits de la foule du théâtre.

Enfin, nous nous demandons comment les auteurs souhaitaient que leur public utilise leurs œuvres. Y avait-il une fonction de la page de théâtre imprimée à cette époque ? Comment envisageait-on la lecture du texte dramatique ?

À notre avis, une sorte d'évolution qui amène à considérer le genre théâtral comme étant aussi un théâtre à lire se produit entre les XVI^e et XVII^e siècles. En effet, dans les paratextes, l'auteur demande de plus en plus au lecteur de s'investir dans la lecture de sa pièce et de se représenter à travers son imagination la pièce imprimée sur une scène différente de celle du théâtre, à savoir sa propre *mens*. Pour utiliser les mots de Christophe Couderc, au XVII^e siècle « le texte spectaculaire accède alors à la dignité d'un texte littéraire, qui s'adresse à l'entendement du lecteur, et non plus aux sens du spectateur »⁶⁴.

⁶⁴ C. Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'or*, Paris, Puf, 2007, p. 125.

Première Partie

*

Le livre de théâtre en Italie et en Espagne (XVI^e - XVII^e siècle)

Chapitre 1

De la représentation à l'impression : le théâtre en Espagne et en Italie (XVI^e- XVII^e siècles)

Les rapports existant entre théâtre représenté et théâtre imprimé ont toujours été très importants pour l'histoire du spectacle en Occident. Comme l'explique Marzia Pieri on pense que la naissance même de l'écriture est liée à la nécessité qu'on a dans l'Antiquité de fixer sur un support matériel les textes des tragédies, pour offrir aux spectateurs athéniens la possibilité de mieux suivre les spectacles. Cependant, compte tenu de cette hypothèse, Marzia Pieri rappelle que le livre de théâtre se répand très tard dans la société occidentale, c'est-à-dire à l'époque moderne, lorsque le théâtre sur scène s'est désormais « *autoriconosciuto nella coscienza del pubblico* » (« auto-reconnu dans la conscience du public ») ⁶⁵.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, le théâtre fait partie intégrante de la vie des Espagnols et des Italiens. Comme nous le verrons, malgré le succès que le théâtre connaît en Italie et en Espagne au XVII^e siècle, il est soumis à des formes de contrôle de la part de la censure religieuse d'un côté et politique de l'autre. L'interdiction sur scène du théâtre se traduit parfois aussi par une suspension de l'édition. Nous verrons que c'est la raison pour laquelle des textes hybrides ou imprimés dans des recueils commencent à faire leur apparition sur le marché du théâtre imprimé. Le discours sur la licéité du théâtre sur scène conditionne indiscutablement son expression écrite et pose les bases pour un discours sur le théâtre en tant que genre littéraire reconnu.

Dans ce premier chapitre nous rappelons le succès du théâtre représenté dans les deux pays étudiés aux XVI^e et XVII^e siècles, un succès qui a forcément conditionné sa production imprimée.

Enfin, il s'avère nécessaire d'évoquer les villes les plus influentes dans le domaine de l'édition littéraire. Nous comprendrons ainsi quels sont les lieux qui ont contribué à la diffusion du théâtre imprimé que nous allons retrouver ensuite à l'intérieur des bibliothèques privées des Espagnols et des Italiens ayant vécu au XVII^e siècle.

⁶⁵ M. Pieri, « Il teatro di carta. Spigolature », C. Leonardi, M. Morelli et F. Santi (dir.), *Album. Il luogo dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche). Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Spolète, Centro di Studi sull'alto Medioevo, 1995, p. 127-146, (p. 127).*

I. Le théâtre en Espagne et en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles : succès, influences et polémiques

1. Succès et influences

Dans l'Espagne et l'Italie de l'époque moderne, l'art dramatique fut une véritable passion. Partout, on représente du théâtre : à la fois devant un large public dans les rues, dans des théâtres bâtis à cette fin ; et à l'intérieur de cercles plus restreints comme dans les collèges, dans les académies et dans les palais privés.

L'apogée du genre théâtral est atteint en Espagne, pendant les règnes de Philippe III et Philippe IV, avec une nouvelle forme de théâtre qui va se répandre dans l'Europe entière : la *comedia nueva*⁶⁶. Ainsi que l'a très bien mis en valeur Christophe Couderc dans son livre *Le théâtre espagnol au Siècle d'Or*, « les quarante premières années du siècle constituent le Siècle d'Or du théâtre espagnol et voient éclore les principaux chefs-d'œuvre du répertoire »⁶⁷. En Italie aussi, bien que moins riche du point de vue du répertoire et peut-être moins connu que le théâtre de la Renaissance, le théâtre au XVII^e siècle correspond au Baroque italien. Comme le rappelle Silvia Carandini⁶⁸, jamais dans l'histoire du théâtre on n'a assisté à autant de fêtes et spectacles qu'au XVII^e siècle. Le XVII^e siècle est également le siècle de l'affirmation de la *Commedia dell'arte* dans toute la péninsule italienne et en Europe, un succès favorisé aussi par la construction des premiers théâtres publics qui réunissaient toute la population. Et c'est toujours au XVII^e siècle qu'en Italie naît et s'affirme un genre nouveau : le *dramma per musica*.

Après une période où les canons théâtraux se constituent, au XVII^e siècle, ces canons font l'objet de différentes disputes aussi bien en Italie qu'en Espagne. Le théâtre, qui atteint son apogée au Siècle d'Or, en particulier grâce aux nouvelles formes mises en place par les dramaturges, se trouve au centre des débats les plus fervents. Le débat théâtral de la première moitié du XVII^e siècle développe une conscience sociale et littéraire du théâtre qui trouve dans le texte théâtral écrit la possibilité de s'exprimer⁶⁹.

Le théâtre sur la scène publique parle à toute la population, sans aucune distinction de rang social. C'est pourquoi le théâtre devient rapidement un instrument politique puissant.

⁶⁶ E. M. Wilson & D. Moir, *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, Barcelone, Editorial Ariel, 2012 (1^{ère} éd. 1974), p. 13.

⁶⁷ C. Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, op. cit., p. 3.

⁶⁸ S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Rome-Bari, Laterza, 2013 (1^{ère} éd. 1990), p. 11-13.

⁶⁹ Cela est bien évident à l'intérieur des paratextes théâtraux. Nous reviendrons sur cette question plus tard.

En effet, dans les deux pays, le théâtre a été expression d'un pouvoir politique qui se manifeste à son peuple à travers des fêtes et des cérémonies somptueuses. Jamais comme au XVII^e siècle les moments festifs n'ont été aussi nombreux. Cette ambiance a permis qu'un vrai débat se construise dans les milieux culturels de l'époque autour des dramaturges et des acteurs.

Arme à double tranchant, le théâtre est expression du pouvoir local, dans le cas des états italiens, et royal, dans le cas de Madrid. Dans le cas des Habsbourg, par exemple, les festivités leur permettent de montrer leur magnificence et leur autorité⁷⁰. Alors que pendant un événement politique et de cour marquant – par exemple le décès de la reine Marguerite d'Autriche en 1611 ou la mort de Philippe III en 1621, et encore la mort de Philippe IV en 1665-1666⁷¹ – les représentations théâtrales sont suspendues en Espagne, pour fêter le passage à Milan en 1649 de Marie-Anne d'Autriche, épouse de Philippe IV, roi d'Espagne, on commande la représentation deux pièces théâtrales⁷².

Le théâtre voyage dans toute l'Espagne et l'Italie à travers les compagnies théâtrales itinérantes. En effet, à partir de la fin du XVI^e siècle les troupes théâtrales parcourent du Nord au Sud les deux péninsules en traçant ainsi les étapes fondamentales de leurs voyages qui correspondent aux villes où le genre théâtral était le mieux accueilli : Florence, Mantoue, Venise, Rome et Naples en Italie ; Madrid, Valence et Séville en Espagne.

Mais le théâtre se répand aussi grâce à l'activité des académies, des collèges et des universités, car la pratique théâtrale a comme but de former les aristocrates, en devenant ainsi un instrument de culture. Les jésuites utilisent notamment l'exercice théâtral comme forme d'apprentissage des langues anciennes et vulgaires⁷³.

C'est autour de ces lieux (académies et confréries) que différents groupes de dramaturges se réunissent et, soutenus par un ou plusieurs mécènes, s'influencent réciproquement. Le cas de la ville de Florence est exemplaire. En effet, après l'arrivée d'Éléonore de Tolède et son mariage avec Côme de Médicis, on commence à promouvoir

⁷⁰ C. Couderc, *Le théâtre espagnol, op. cit.*, p. 37.

⁷¹ *Ibidem*, p. 50-51.

⁷² G. Zalonghi, « Teatro e teatralità a Milano nel Seicento : questioni storiografiche e nodi problematici », C. Cremonini et E. Riva (dir.), *Seicento allo specchio: le forme del potere nell'Italia spagnola: uomini, libri, strutture*, Rome, Bulzoni Editore, 2011, p. 180.

⁷³ La bibliographie sur les pratiques théâtrales mises en place à l'intérieur des collèges jésuites est abondante aujourd'hui. Pour plus d'informations sur ce sujet nous renvoyons à l'étude de C. González Gutierrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997 ; M. Chiabò et F. Doglio (ed.), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa : convegno di studi : Roma, 26-29 ottobre 1994, Anagni, 30 ottobre 1994*, Rome, Torre d'Orfeo, 1995 et où nous retrouvons l'article de Nigel Griffin, « Plautus castigatus: Rome, Portugal, and Jesuit drama texts » (p. 257-286).

un théâtre de plus en plus influencé par le théâtre espagnol. Celui-ci se révèle très attractif pour les dramaturges florentins, car il s'agit d'un théâtre novateur, riche en intrigues et qui rompt avec la tradition classique. À Florence, les Médicis encouragent la pratique de cet art conférant au théâtre le statut d'art de cour raffiné, avant qu'il ne redevienne, à la mort du cardinal Léopold de Médicis et de ses frères (peut-être les représentants majeurs de cet art), un « *passatempo cittadino* » (« un passe-temps urbain »)⁷⁴.

L'empreinte laissée par le théâtre espagnol en Italie est ressentie aussi dans la capitale du royaume de Naples, où la tradition théâtrale italienne croise celle de l'Espagne après l'arrivée des troupes espagnoles vers la fin du XVI^e siècle⁷⁵.

L'intérêt que les familles Gonzague, Médicis, Este, Savoie et Farnèse portent au spectacle théâtral est tel qu'ils bâtissent dans toute la péninsule des théâtres publics. On inaugure notamment à Venise en 1637 le premier théâtre d'opéra ouvert au public : le théâtre de San Cassiano. Ainsi que le souligne Marino Zorzi, à partir de ce moment, « l'opéra, le bal et la comédie devinrent un phénomène social de première importance dans la vie vénitienne » et « les imprimeurs en profitèrent largement, produisant une grande quantité de livrets »⁷⁶. Nous verrons en effet qu'à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, les livrets présents dans les bibliothèques privées de la noblesse italienne et espagnole occupent une place toujours plus importante, ce qui témoigne d'un véritable succès de ce nouveau genre.

En Espagne, c'est surtout à la cour madrilène que les artistes et les écrivains espagnols et étrangers se réunissent. Lorsque Madrid devient le siège de la monarchie espagnole en 1606, la capitale « voit sa population quintupler en quelques décennies, donnant désormais le ton à des rivales (Séville, Valence) qui furent naguère les pôles de l'activité économique et les centres de la vie théâtrale »⁷⁷. Madrid devient le nouveau centre de la politique, de l'économie et de la culture, symbole du royaume et du pouvoir des Habsbourg en Europe. Ainsi que le rappelle Jean Canavaggio dans l'introduction au recueil *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, « cette prépondérance de la capitale éclaire la prédilection que lui portent les comédiens appelés à créer et à diffuser le nouveau répertoire »⁷⁸. Dans ce cadre, la province se retrouve à jouer un rôle de second plan dans

⁷⁴ N. Michelassi, « “Regi protettori” e “virtuosi intrattenimenti” : principi medicei e intellettuali fiorentini del Seicento tra corte, teatro e accademia », J. Boutier, M. Brigitte et A. Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence : Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2005, p. 472.

⁷⁵ S. Carandini, *Teatro e spettacolo...*, *op. cit.*, p. 124.

⁷⁶ M. Zorzi, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2016, p. 67.

⁷⁷ R. Marrast (dir.), *Le théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1994, p. XXIII.

⁷⁸ *Ibidem*.

la vie culturelle de la nation par rapport à la capitale. Parmi toutes les villes du royaume, seules les villes de Séville et de Valence restent des lieux importants pour le développement des arts dramatiques. De 1580 à 1630 à Séville, la *comedia nueva* se développe, et la ville devient un centre théâtral foisonnant. De son côté, Valence vit une saison théâtrale très importante grâce au théâtre des milieux universitaires⁷⁹. Tout comme en Italie, en Espagne aussi le mécénat acquiert une grande importance : les écrivains dédient leurs ouvrages⁸⁰ à de célèbres mécènes en espérant ainsi être plus facilement accueillis par le public spectateur et lecteur. En raison de la grande importance donnée au théâtre en Espagne, on construit des lieux propices pour les représentations théâtrales, les *corrales de comedias* : des cours ouvertes et accessibles à tous aménagées pour les spectacles⁸¹.

Les enjeux politiques et économiques qui sous-tendent les relations qui entretiennent l'Italie et l'Espagne au XVII^e siècle, ont aussi contribué à l'influence du théâtre espagnol dans la péninsule italienne. Les lettres des ambassadeurs florentins sont un témoignage précieux concernant les pratiques théâtrales espagnoles en Italie et en Espagne⁸². Le journal intime de Cesare Tinghi (valet de chambre du grand-duc Côme II) représente le premier témoignage d'une représentation théâtrale d'une compagnie espagnole qui nous soit parvenu. Cet événement, datant de 1622, est lié à l'arrivée à Florence de l'ambassadeur espagnol, le comte de Montereï, pour les funérailles de Côme II de Médicis. La venue de comédiens espagnols à Florence est documentée par un paiement fait par Domenico Montauto et ordonné par le comte Orso d'Elci, ambassadeur de la cour catholique de 1609 à 1618⁸³. Un deuxième témoignage remonte à 1639, et nous apprend que des acteurs espagnols, qui passaient par Florence pour se rendre à Rome, y séjournent pour représenter leurs pièces dans des maisons privées. Ce témoignage nous apprend aussi qu'il leur fut interdit de jouer publiquement pour ne pas entrer en concurrence avec les comédiens italiens⁸⁴.

⁷⁹ Cf. : L. García Lorenzo et G. Vega García-Luengos (dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 2002, voir l'entrée « Teatro », p. 297.

⁸⁰ J. A. Yeves Andrés, « Escritores, mecenas y bibliófilos en la época del conde-duque », Noble Wood O., Roe J. et Lawrence J. (dir.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, p. 211.

⁸¹ C. Couderc, *Le théâtre espagnol...*, *op. cit.*, p. 41.

⁸² S. Carandini, *Teatro e spettacolo...*, *op. cit.*, p. 17.

⁸³ La lettre cite « *Alli comedianti spagnoli che fecero due comedie in palazzo disse il Signor Conte Orso d'Elci denari centocinquanta* » (Aux comédiens espagnols qui représentèrent deux comédies au palais, donna Monsieur le Comte Orso d'Elci cent cinquante deniers italiens).

⁸⁴ S. Castelli, « Comici spagnoli a Firenze : notizie e documenti (1621-1639) », *Medioevo e Rinascimento*, XI (1997), Florence, Università di Firenze, p. 389-90.

Le journal de Girolamo da Sommaia (étudiant de Florence qui, en 1599, part pour faire des études de droit à Salamanque) est un autre type de témoignage concernant l'influence de la vie intellectuelle espagnole sur la culture florentine. Dans son journal, Sommaia décrit la vie culturelle salmantine et manifeste son admiration pour le théâtre lopesque, mais aussi pour des pièces de théâtre jouées à Salamanque entre 1603 et 1607, dont les dates sont reportées dans son journal. Comme l'écrit Georges Haley, qui s'est occupé de l'édition de son journal, « Sommaia affirme que la vie intellectuelle de Salamanque était déployée à travers la lecture des dernières nouveautés littéraires – comme Quevedo, les comédies de Lope, les poèmes de Góngora »⁸⁵. Sommaia était directement en contact avec les Médicis qui lui ont demandé plusieurs services en vertu de ses connaissances du droit local. Nous pouvons imaginer que quand ils lui demandaient des informations au sujet de la vie festive de Salamanque, Sommaia n'hésitait pas à leur citer les œuvres espagnoles les plus en vogue à l'époque. D'ailleurs et comme nous le verrons dans les chapitres suivants⁸⁶, le cardinal florentin Léopold de Médicis possédait dans sa bibliothèque les livres de Lope de Vega et de Quevedo.

À Naples, les vice-rois espagnols se donnent beaucoup de peine pour animer la vie théâtrale de la ville parthénopéenne. Benedetto Croce nous donne une très belle fresque de cette activité dans son étude fascinante sur les théâtres napolitains⁸⁷. Croce souligne en effet l'importance qu'ont eu les vice-rois espagnols pendant leur domination sur Naples pour la diffusion et la réception tantôt du théâtre italien tantôt du théâtre espagnol dans le Royaume⁸⁸. À partir de 1620, date de la construction du théâtre public San Bartolommeo de Naples⁸⁹, les pièces sortent des palais et des théâtres privés et deviennent accessibles à tous ceux qui peuvent acheter une entrée, y compris le peuple. Tout comme à Florence, les théâtres napolitains accueillent non seulement les compagnies itinérantes des acteurs italiens, mais aussi celles des acteurs espagnols directement appelés à Naples par les vice-rois de la ville. Avec les vice-rois et les acteurs

⁸⁵ G. Haley, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo de Sommaia (1603-1607)*, Malaga, Analecta Malacitana, 2012, p. 47 : « *Sommaia dice que la vida intelectual de Salamanca estaba desplegada a través de la lectura de las últimas novedades literarias – como Quevedo, las Comedias de Lope, los poemas de Góngora* ».

⁸⁶ Voir chapitre 3, paragraphe « De l'Espagne à l'Italie : les livres de théâtre espagnol dans la bibliothèque de Léopold de Médicis ».

⁸⁷ B. Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento al secolo Decimottavo*, Milan, Adelphi, 1992.

⁸⁸ Une très belle fresque de la vivacité théâtrale à Naples pendant la première moitié du XVII^e siècle est fournie par : T. Chaves, « El duque de Medina de las Torres y el teatro. Las fiestas de 1639 en Nápoles », F. Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, Florence, Alinea editrice, 2007, p. 37-68.

⁸⁹ Sur la genèse de la construction du théâtre San Bartolommeo de Naples cf. : B. Croce, *I teatri di Napoli, op. cit.*, p. 71.

arrivent aussi de célèbres auteurs espagnols du siècle d'Or⁹⁰ : Naples à cette époque-là foisonne de personnes venant d'Espagne qui diffusent leur culture en Italie.

2. Polémiques

Comme nous l'avons rappelé précédemment, le théâtre représenté, et ensuite imprimé, est l'un des moyens utilisés par le pouvoir politique pour influencer la société de l'époque⁹¹.

En plus des pressions du pouvoir politique, le théâtre subit aussi des pressions de la part de l'Église. La question morale du théâtre fait naître dans les deux pays des tensions entre les institutions religieuses, les écrivains et surtout les acteurs. Cela est très important, car, comme nous le verrons plus tard, cette question de la morale théâtrale conditionnera d'un côté la présence des pièces théâtrales dans les bibliothèques privées que nous avons étudiées, et de l'autre, la condition sociale de l'auteur de théâtre.

À partir de 1587, une vraie critique sur la *licitud del teatro* (licéité du théâtre) naît en Espagne avec le genre de la *comedia*. Comme l'explique Fermín de los Reyes Gómez, cette controverse est alimentée par les deux pouvoirs que nous venons de citer : « d'un côté il y a le pouvoir politique, qui utilise le théâtre comme instrument de propagande idéologique ; de l'autre, il y a les moralistes, qui s'en remettent à la tradition de l'Église et aux désordres moraux relatifs à la représentation et aux acteurs »⁹².

En Italie aussi le théâtre est considéré comme immoral par l'Église, provoquant ainsi de nombreux débats. Dans son étude, Marco Cavarzere souligne la difficulté que l'Église avait d'exercer une censure préventive et efficace sur la représentation et la circulation des pièces dramatiques, lesquelles se soumettent, là où c'était possible, à la censure romaine⁹³.

⁹⁰ Toujours B. Croce fait une liste des différents auteurs et dramaturges qui rejoignent la ville de Naples au XVII^e siècle à la suite de leurs protecteurs : « *Don Pedro Fernández de Castro, viceré di Napoli dal 1610 al 1616, era attorniato da una schiera di letterati, i due fratelli Argensola, il commediografo Francisco de Ortigosa, Antonio Mira de Amescua, Gabriele de Barrionuevo, assai lodato per i suoi entremees, Antonio de Laredo y Coronel e altri, che aveva legati insieme in un'allegria accademia* ». B. Croce, *I teatri di Napoli...*, op. cit., p. 73.

⁹¹ A ce propos, voir par exemple la troisième partie « Écriture dramatique et mise en scène du pouvoir » dans le recueil sous la dir. d'Augustin Redondo, *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000 ou on montre le pouvoir du théâtre de trois dramaturges espagnols, Gil Vicente, Luis Vélez de Guevara et Antonio Coello.

⁹² F. de los Reyes Gómez, *El libro en España y América : Legislación y censura, siglos XV-XVIII*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 292.

⁹³ M. Cavarzere, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2011, p. 41.

Comment alors le pouvoir politique d'un côté et le pouvoir religieux de l'autre s'assuraient-ils du contrôle des pièces représentées et imprimées ? Sans retracer l'histoire de la censure et du contrôle sur le marché du livre de la part des pouvoirs espagnol et italien⁹⁴, nous évoquerons les traits principaux qui ont conditionné aussi l'histoire du théâtre.

a. Le contrôle politique sur le théâtre

En ce qui concerne le contrôle du livre de la part du pouvoir politique, nous distinguons le privilège de la licence.

Le privilège est une institution qui a été demandée, en premier lieu, par les imprimeurs et les éditeurs italiens à l'aube de la nouvelle invention de l'imprimerie afin de protéger leurs travaux personnels et d'en conserver le privilège, de le garder pour eux-mêmes⁹⁵. Le privilège d'impression se qualifie sur la base du *jus prohibendi* ou *excludendi*, c'est-à-dire que le privilège exclut toute autre personne, sauf celle indiquée par le privilège, du droit d'imprimer ce livre. Il existe deux types de privilèges : le brevet et la lettre patente, accordés par l'autorité supérieure, qu'il s'agisse du pape, du prince ou d'une autorité administrative. Le privilège s'adresse à trois différents agents du livre : l'éditeur et l'imprimeur, l'importateur du livre et, enfin, le libraire. Évidemment, l'interdiction d'imprimer le livre était très stricte, les conséquences sur sa commercialisation l'étaient également : par exemple, un livre qui était exclu du marché libraire vénitien était forcément destiné à un avenir moins fructueux, si l'on considère l'hégémonie de la ville des Doges en matière typographique⁹⁶.

Dans la législation du livre espagnol, le privilège a le même statut qu'en Italie. En Espagne, où l'organisation territoriale réunit sous la figure d'un seul roi tout le pouvoir

⁹⁴ Sur ce sujet, il existe en effet déjà une vaste production critique. En ce qui concerne la censure en Espagne au XVII^e siècle, nous renvoyons au livre de F. de los Reyes Gómez, *El libro en España y América...*, *op. cit.* ; mais aussi l'article de M. Peña Díaz, « Sobre expurgos y calificadores. Debates en torno a la censura inquisitorial (siglos XVI-XVII) », A. Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*, Saragosse, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2012, p. 95-110. En ce qui concerne l'Italie nous rappelons le livre de S. Landi, *Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna*, Bologne, Mulino, 2011. Pour le cas plus spécifique de Naples, nous rappelons P. Lopez, *Inquisizione stampa e censura nel regno di Napoli tra '500 e '600*, Naples, Edizioni del Delfino 1974, ou encore M. Infelise, *I padroni dei libri. Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Rome, Laterza, 2014.

En ce qui concerne l'histoire de la censure et de la législation du livre français à l'époque moderne, l'étude d'H.-J. Martin est sûrement le point de référence pour tout spécialiste. Nous citons également Georges Minois, *Censure et culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1995.

⁹⁵ Le premier privilège a été autorisé à Jean de Spire en 1469. Ensuite, les privilèges ont été exportés aux autres pays d'Europe. Le premier privilège concédé en France le fut à Janus Lascaris en 1498, qui venait d'arriver en Italie ». Voir note en bas de page dans A. Nuovo et C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 174.

⁹⁶ A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa...*, *op. cit.*, p. 170-212.

politique et administratif, le privilège est accordé par le roi. Toutefois, l'Espagne étant composée de plusieurs royaumes, le pouvoir du roi est absolu seulement en Castille. De fait, en dehors de la Castille, le privilège doit être demandé au vice-roi en charge, car « le commerce et la circulation du livre sont soumis à la législation des différents royaumes »⁹⁷. Par conséquent, un éditeur qui veut voir son œuvre imprimée dans toute l'Espagne doit demander au roi le privilège pour tout le royaume. Outre une délimitation de type territorial comme celle que nous venons d'explicitier, le privilège est également déterminé par une durée de temps précise, indiquée par le privilège⁹⁸. Pour nos recherches sur la circulation du livre, il est très important de souligner qu'une partie de la circulation du livre dans la péninsule italienne dépend aussi du pouvoir monarchique espagnol, lequel exerce directement son influence sur plusieurs états italiens. Les influences politiques des alliances entre les différents pays occupent une place de premier rang dans l'espace économique européen⁹⁹. Rappelons également qu'à Milan, en 1671, on impose avec effet rétroactif à 1660, qu'en plus des copies que les imprimeurs sont obligés d'envoyer à l'Inquisiteur, pour chaque livre imprimé, douze copies doivent être envoyées à Madrid également¹⁰⁰.

Autant en Italie qu'en Espagne, le deuxième système de contrôle de la part du pouvoir politique est constitué par la licence. Celle-ci est un permis élargi par l'autorité la plus importante en charge dans le pays en question et qui permet définitivement la publication d'un ouvrage.

Dans le cas spécifique du théâtre espagnol, il est important de rappeler que pendant neuf ans en Espagne (de 1625 à 1634) on interdit les licences pour l'impression de comédies, de nouvelles ou de toute œuvre analogue¹⁰¹. Si en dépit des restrictions prononcées par le roi Philippe IV, les *novelas* réussissent quand même à être publiées, ce n'est pas possible pour les comédies d'y échapper¹⁰². À cette interdiction nous devons

⁹⁷ J. Moll, « Problemas bibliográficos del libro del siglo de Oro », *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, 2011, p. 22.

⁹⁸ F. de los Reyes Gómez, « Con privilegio: la exclusiva de edición del libro antiguo español », *Revista General de Información y Documentación*, Vol 11, n° 2 (2001), p. 163-200.

⁹⁹ À titre d'exemple, la signature du traité de Lyon en 1600 de la part du Duché de Savoie et de la France verrouille le chemin espagnol tracé par Philippe II. Ce fait a sûrement marqué les trajets commerciaux entrepris jusqu'à ce moment par les marchandises espagnoles, lesquelles circulaient alors librement du Sud de l'Italie jusqu'aux Flandres. Pour plus d'informations sur les rapports entre la France et l'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècles, voir J.-P. Dedieu, G. Languier et J.-P. Le Flem, *Les monarchies espagnole et française au temps de leur affrontement*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001.

¹⁰⁰ F. Barberi, « Introduzione alla tipografia italiana del Seicento. I », *Accademie e biblioteche d'Italia*, 1984 (n°3), p. 235.

¹⁰¹ F. de los Reyes Gómez, « El control legislativo... », *op. cit.*, p. 98.

¹⁰² A. Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or...*, *op. cit.*, p. 36. L'autrice rapporte l'exemple de l'impression des *Partes*, dont la XX est publiée en 1625 et la XXI devra attendre jusqu'à la fin de l'arrêt en 1635.

ajouter la *Pragmática*¹⁰³ de Felipe III, publiée en 1610, et qui interdit l'impression d'œuvres espagnoles en dehors de l'Espagne¹⁰⁴. Et évidemment, ces deux dispositions produisent des conséquences inévitables sur la production de livres dans les territoires ibériques. En particulier, « la suspension de licences pour imprimer les *comedias* dans les royaumes de Castille empêcha, pendant dix ans, un développement normal de l'édition théâtrale, qui affecta tant les auteurs déjà célébrés par le public que les nouveaux écrivains »¹⁰⁵. Concrètement, si on pense à la production imprimée des pièces de l'un des dramaturges les plus influents de l'Espagne du Siècle d'Or, Lope de Vega, entre la publication de la *Parte XX* en 1625 et de la *Parte XXI*, il faut effectivement attendre la fin de l'arrêté royal, c'est-à-dire 1634. Comme la critique l'a mis en évidence, le fait d'empêcher la publication d'œuvres de divertissement pendant la période la plus florissante de la production littéraire en Espagne a contribué à la naissance d'œuvres hybrides, comme la *Dorotea* de Lope de Vega, de recueils comme *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso¹⁰⁶, sans oublier le développement d'un marché de contrefaçons¹⁰⁷.

b. Le contrôle religieux sur le théâtre

Si pendant le XVI^e siècle les pouvoirs censeurs de l'Inquisition concernent surtout les livres à contenu religieux, après le Concile de Trente¹⁰⁸, et surtout au XVII^e siècle, on contrôle de plus en plus également les autres domaines, aussi bien scientifiques que littéraires¹⁰⁹. La censure est à plus forte raison appliquée aux arts dramatiques, car le théâtre représenté est accessible même à ceux qui ne savent pas lire.

En Italie, par exemple, l'archevêque florentin Alessandro de Médicis¹¹⁰ publie le 21 mai 1581 un édit interdisant la représentation des comédies, tragédies, tragi-comédies

¹⁰³ La *Pragmática* est une sanction promulguée par le roi.

¹⁰⁴ F. de los Reyes Gómez, « El control legislativo... », *op. cit.*, p. 272.

¹⁰⁵ J. Moll, « De la continuación de las partes colectivas », *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 4 vol., Madrid, vol. III/2, p. 199-212 (p. 203), cité par A. Cayuela, « Libros de entretenimiento en la librería de Ana de Arenas: consecuencias editoriales y literarias de la suspensión de licencias para novelas y comedias (1625-1634) », O. Noble Wood, J. Roe et J. Lawrance, *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, p. 372.

¹⁰⁶ C. Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁷ J. Moll suppose également que derrière les éditions sévillanes contrefaites, il y a le travail de l'éditeur Manuel Sande, actif à Séville de 1627 à 1634. Voir : J. Moll, « El librero e impresor Manuel de Sande en la edición teatral sevillana », *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, 2011, p. 196.

¹⁰⁸ Le Concile de Trente s'est tenu pendant dix-huit ans de 1545 à 1563 et est à l'origine de la Contre-Réforme.

¹⁰⁹ Sur la censure littéraire voir E. Gacto Fernández, « Sobre la censura literaria en el s. XVII. Cervantes, Quevedo y la Inquisición », *Revista de la Inquisición*, n° 1, p. 11-61, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1991.

¹¹⁰ Alexandre Ottaviano de Médicis (1535-1605) fut nommé archevêque de la ville de Florence en 1574,

ou d'autres spectacles à la fois religieux et politiques à l'intérieur des oratoires des confréries de Florence. De plus, cet édit permet la représentation de pièces à sujet spirituel seulement si elles sont approuvées auparavant par l'archevêque en personne ou par son vicaire¹¹¹.

À Milan, Frédéric Borromée¹¹² (archevêque de Milan de 1595 à 1631) demande dans une lettre adressée au roi Philippe II la censure préalable des pièces théâtrales lors des jours festifs. Selon l'archevêque milanais, il aurait été « indigne » que les fidèles désertassent les Églises pour aller assister à des représentations théâtrales. Il ajoute aussi qu'il aurait fallu prévoir une censure préalable pour les spectacles tout comme on le fait pour les livres, d'autant plus que « les obscénités exprimées par la voix des acteurs et par leurs gestes pénètrent encore plus dangereusement dans l'âme »¹¹³.

En effet, la répression par l'Église du genre théâtral se manifeste aussi à travers des actions menées contre les acteurs. En 1611 des troupes de comédiens espagnols séjournèrent à Rome et les acteurs « furent pendant quelques temps incarcérées pour avoir joué des clercs en costume » et encore en 1666 « le pape punit certains comédiens dont la représentation de la mort d'une reine avait offensé un cardinal français, en dépit du fait que les comédiens produisirent leurs manuscrits originaux pour démontrer que leurs matériaux étaient anciens »¹¹⁴.

Par ailleurs, toujours vers la fin du XVI^e siècle, l'Inquisition se réserve le droit de censurer les œuvres littéraires qui ne sont pas condamnées par les décrets généraux : c'est aussi le destin de la comédie *Il Negromante* d'Arioste¹¹⁵. Ainsi que Marina Roggero le dit

ensuite cardinal en 1583 et enfin élu pape en 1605 sous le nom de Léon XI. Cf. *DBI*, entrée *Leone XI*.

¹¹¹ A. Prosperi, « La chiesa tridentina e il teatro: strategie di controllo del second '500 », M. Chiabò et F. Doglio (éd.), *I gesuiti e i primordi...*, op. cit., p. 25.

¹¹² Frédéric Borromée fut cardinal et archevêque de Milan. Il poursuivit le projet initié par son cousin, le cardinal Charles Borromée, célèbre pour sa polémique menée contre les spectacles. Pour plus d'information voir : F. Taviani, *La Commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, Rome, Bulzoni éditeur, 1969 et en particulier le chapitre intitulé « L'azione di Carlo Borromeo », p. 5-43.

¹¹³ Cf. F. Borromeo, *Lettera a Filippo II re di Spagna*, datée au 1^{er} février 1597, cité depuis F. Taviani, *La fascinazione*, op. cit., p. 42-43: « pur impegnandomi più volte in questo compito, mi accorgevo di non ottenere alcun risultato, chiesi che mi concedessero almeno questo, di non permettere che questo genere di spettacolo si rappresentasse nei giorni festa: infatti sarebbe una cosa indegna che si disertassero le Chiese, che in quei giorni si dovrebbero frequentare per celebrare la bontà divina, e si afflassero gli scanni dei teatri per esasperarla invece con colpe di ogni sorta; oppure, se persistevano nell'opinione che limitatamente ai giorni di lavoro non si dovesse negare al popolo questa specie di divertimento (cosa che mi sarebbe dispiaciuta oltre ogni dire), non permettessero la rappresentazione delle commedie se non previa lettura e approvazione da parte di uomini pii e istruiti; infatti se tale consuetudine si osserva per i libri, prima che siano pubblicati, non era forse tanto più giusto che la medesima si adottasse per le commedie, le cui oscenità, espresse dalla voce degli attori e sai loro gesti, come si insinuano più facilmente nelle orecchie, così penetrano con maggiore pericolo nell'anima? ».

¹¹⁴ M. Murata, « Theatri intra theatrum, or The Church and The Stage in Seventeenth-Century Rome », K. K. Forney et J. L. Smith, *Sleuthing The Muse: Essays in honor of William F. Prizer*, Londres, Pendragon, 2012, p. 181-200.

¹¹⁵ M. Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologne, Il Mulino, 2006, p. 17.

dans son livre, dans l'Italie de la deuxième moitié du XVI^e siècle on réprime régulièrement « les histoires, les comédies, et d'autres livres en langue vulgaire traitant d'histoires d'amour »¹¹⁶. En effet, en 1576, à Bologne, on interdit la publication de ce genre de livres, auparavant déjà interdits et détruits à Rome¹¹⁷.

Enfin, les inquisiteurs se réservent le droit de vérifier par eux-mêmes si les libraires respectent ou non les préconisations inquisitoriales. Ils obligent les libraires à garder un livre dans lequel ils doivent indiquer combien de livres ils possèdent dans leur librairie, lesquels parmi ceux-ci sont vendus et surtout à qui¹¹⁸.

Les privilèges, les licences et la censure préalable garantissent un contrôle sur les contenus publiés de la part à la fois du pouvoir politique et du pouvoir religieux. Cependant ces dispositifs n'empêchent pas de faire croire que le livre – étant un objet que l'on pouvait lire à tout moment et en tout lieu – est aussi dangereux que le théâtre représenté. La suspension des licences d'impression des livres de théâtre, qu'on adopta en Espagne, pourrait donc être la conséquence d'un acte publié par la commission chargée de réviser l'*Índice inquisitorial* de 1632. Ainsi que le signale Anne Cayuela, la commission déclare à propos des livres de théâtre que : « à cause de la fréquence avec laquelle on peut lire un livre de théâtre, il est plus dangereux de lire le théâtre que d'aller assister aux représentations, lesquelles ne sont ni accessibles à tout le monde, ni visibles à tout moment »¹¹⁹.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, note en bas de page n° 8.

¹¹⁸ F. de los Reyes Gómez, *El libro en España y América...*, *op. cit.*, p. 360. Ce type de livret des agents du livre représente une source très importante pour nos recherches, car à partir de ce type de sources nous pouvons identifier les possesseurs de livres et également la valeur économique de ceux-ci. C'est le cas des registres du libraire Nicolas, étudiés par H.-J. Martin, *Livres et lectures à Grenoble. Les registres du libraire Nicolas (1645-1668)*, Genève, Droz, 1977.

¹¹⁹ Texte de l'Inquisición cité d'après A. Cayuela, « Libros de entretenimiento en la librería de Ana de Arenas : consecuencias editoriales y literarias de la suspensión de licencias para novelas y comedias (1625-1634) », *art. cit.*, p. 366 : « [...] hace más daño un libro de estos, por la frecuencia con que se lee, que la representación misma de las comedias, que ni a todos tiempos ni a todas personas es cómodo el verlas ».

II. Édition des « Belles lettres » en Italie et en Espagne entre XVI^e et XVII^e siècles : quelques données

Le but premier du texte de théâtre n'est pas d'être lu, mais bien d'être représenté. Roger Chartier, dans son livre *Publishing drama in early modern age*, souligne néanmoins, que même si au XVII^e siècle il règne une certaine hésitation à imprimer des pièces, le vrai public pour un dramaturge est celui de l'imprimé, car « la lecture est la seule façon d'arriver à une compréhension complète de la perfection esthétique et de l'ingéniosité dramatique »¹²⁰. D'ailleurs, d'après Falletti Cruciani, il y a une véritable « faim de livres et petits livrets dramatiques vendus dans toute l'Europe »¹²¹. Cette faim n'a qu'une seule fin, celle de collectionner les images mentales du spectacle. Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de notre thèse, mais cette affirmation est cruciale, car elle nous montre le rôle que l'imprimerie joue pour les auteurs de théâtre de cette époque.

Dès le XVI^e siècle et pendant tout le siècle suivant, le théâtre peut donc compter sur une double diffusion : sur scène et à travers le livre sur le papier, et cette double diffusion sera de plus en plus exploitée. Le théâtre devient une « *mercadería vendible* » (« marchandise à vendre »), affirme Cervantès dans son *Don Quichotte*, dont le but est celui d'être vendu à des publics variés.

Comme une pièce de théâtre est composée de très peu de feuillets, même de petits éditeurs-libraires pouvaient se charger de l'imprimer. En effet, le montant des coûts des privilèges et des taxes sur les livres s'applique en fonction du nombre des cahiers et feuillets qui composent le livre même. C'est aussi pour cette raison que le théâtre devient un genre très prisé par les éditeurs¹²².

Au XVII^e siècle, aussi bien en Italie qu'en Espagne, la production imprimée du livre de théâtre augmente sensiblement¹²³. Selon les données en notre possession, en Espagne « on imprime des tirages de 1000 et de 2000 exemplaires et de certains textes on fait jusqu'à huit éditions par an »¹²⁴. La difficulté majeure est celle de calculer le nombre

¹²⁰ R. Chartier, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, Londres, British Library, 1999, p. 51-53 : « *reading is the only way to arrive at a full understanding of this aesthetic perfection and dramatic ingenuity* ».

¹²¹ C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, v. II : « Cinquecento e Seicento », Rome, Edizioni Studium, 1999, p. 299.

¹²² A. Riffaud, « L'aventure éditoriale du théâtre imprimé entre 1630 et 1660 », C. Bourqui, G. Forestier, E. Caldicott (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, p. 66.

¹²³ M. Roggero le dit aussi dans son livre. L'effet secondaire d'un spectacle fascinant est celui d'aller chercher le livre imprimé dans les librairies. M. Roggero, *Le carte piene di sogni...*, op. cit., p. 325.

¹²⁴ A. Vázquez Estévez, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las Bibliotecas de*

des *sueeltas*¹²⁵, mais il est clair que cette production foisonnante reflète la grande passion pour le genre théâtral¹²⁶. Il semble d'ailleurs que le succès du théâtre imprimé au XVII^e siècle a en quelque sorte influencé l'impression des *novelas*, dont l'édition eut moins de succès¹²⁷.

Cela est vrai aussi du côté italien, où le comédien *dell'Arte* italien Flaminio Scala, déclare dans son *Teatro delle favole rappresentative*¹²⁸ que : « de nos jours on ne voit que des comédies imprimées ». Selon les études menées par Marco Santoro, la production théâtrale imprimée en Italie au XVII^e siècle s'élève à 218 titres par an, même s'il souligne la partialité de cette donnée, car « rien qu'à la Bibliothèque Casanatense, les publications "théâtrales" du XVII^e siècle conservées sont plus au moins 2000 »¹²⁹.

Étant donné le caractère volatile du théâtre représenté, nous pouvons affirmer avec Germán Vega García-Luengos que : « *la imprenta fue el principal medio de supervivencia del teatro del siglo XVII* » (« l'imprimerie fut le principal moyen de survie du théâtre du XVII^e siècle »)¹³⁰. Il est tout à fait possible, comme le suggère Christophe Couderc, que le théâtre représenté ait pu subir à un moment donné l'influence du théâtre imprimé, en devenant un genre à lire¹³¹.

Afin de comprendre la place occupée par le théâtre imprimé dans l'imprimerie italienne et espagnole de la fin du XVI^e siècle à la fin du XVII^e siècle, nous proposons un panorama rapide sur la situation de l'édition littéraire dans les deux pays étudiés. Nous verrons ainsi quelles sont les villes les plus dynamiques en ce qui concerne la production éditoriale littéraire, et en particulier l'édition théâtrale. Pour ce faire, nous exploiterons

Barcelona : La transmisión teatral impresa, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 17. Traduit de l'espagnol : « *se imprimen tiradas de 1.000 y de 2.000 ejemplares y de algunos textos se hacen hasta ocho ediciones por año* ».

¹²⁵ En Espagne le théâtre est édité en *sueeltas* ou en *partes*. Les *sueeltas* sont des publications séparées, M. Vázquez Estévez, *Comedias sueltas : sin pie de imprenta en la Biblioteca del "Institut del Teatre" (Barcelona)*, Kassel, Edition Reinchenberger 1987, p. 5 : « *El tipo de edición suelta presenta la obra como una unidad separada, a parte, en contraposición a la costumbre coetánea de editar las comedias de un autor, o de hacer selecciones de comedias de diferentes autores en varios volúmenes [...]* ». Les *partes* sont des recueils de douze *comedias*. Pour plus d'informations sur la transmission du théâtre imprimé en Espagne pendant le XVII^e siècle, voir G. Vega García-Luengos, « La transmisión del teatro en el siglo XVII », H. Calvo Javier (coord.), *Historia del teatro español, I : De la edad media a los siglos de oro (1289-1320)*, Madrid, Editorial Gredos, 2003, p. 1289-1320. Nous reviendrons sur cette distinction au chapitre 2.

¹²⁶ G. Vega García-Luengos, « La transmisión del teatro en el siglo XVII », *op. cit.*, p. 1311.

¹²⁷ C. Couderc, *Le théâtre espagnol...*, *op. cit.*, p. 127 et G. Vega García-Luengos, « La transmisión del teatro... », *op. cit.*, p. 1310.

¹²⁸ F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, F. Marotti (ed.), Milan, Il Profilo, 1974-6, vol. I, p. 12 : « *Oggidi non si vede altro che Comedie stampate* ». Le *Teatro delle favole rappresentative* est un recueil de cinquante canevas pour jouer à « *l'improvviso* ». Pour plus d'informations voir A. Testaverde, *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Turin, Einaudi, 2007.

¹²⁹ M. Santoro, *Storia del libro italiano*, Milan, Editrice Bibliografica, 1994, p. 168.

¹³⁰ Cité par A. Cayuela, « Las figuras que solo tu gracia esperan movimiento » : la lectura del teatro en los paratextos teatrales », *Criticón*, 125, 2015, p. 9.

¹³¹ C. Couderc, *Le théâtre espagnol...*, *op. cit.*, p. 127.

les informations bibliographiques qui ressortent du corpus d'inventaires de bibliothèques étudiées et commencerons ainsi à voir quels sont les noms d'éditeurs les plus récurrents sur la scène éditoriale des deux pays et quelles sont les pièces qu'ils ont imprimées.

1. Les principaux centres italiens de l'édition « littéraire »

La présence de l'Italie sur le marché du livre est considérable entre le début du XV^e siècle et pendant la première moitié du siècle suivant¹³². L'Italie perd le monopole sur ce marché vers la fin du XVI^e siècle et Amedeo Quondam, qui a étudié la production de l'éditeur vénitien du XVI^e siècle Gabriele Giolito, remarque une ligne de partage dans sa production éditoriale, qui est celle du Concile de Trente¹³³. En effet, entre 1555 et 1565, l'éditeur vénitien change sa ligne éditoriale et ce phénomène influence toute la production éditoriale italienne. Le premier *Index librorum prohibitorum* fut publié en 1559 et le deuxième, rédigé par le très conservateur futur pape Paul IV, Gian Pietro Carafa, fut publié en 1564. Ce dernier *Index* interdit la lecture de plus de six cents auteurs et favorise le déclin de l'imprimerie dans la Sérénissime, qui était jusque-là la reine du marché éditorial. Malgré ce déclin dont elle ne pourra plus se relever, Venise reste pendant encore tout le XVII^e siècle la ville la plus reconnue du point de vue typographique en Italie et cela nous est confirmé par Marino Zorzi dans son étude sur la typographie vénitienne¹³⁴.

Les études de l'historien français Henri-Jean Martin nous montrent comment encore pendant tout le XVII^e siècle, l'Italie occupe une place prépondérante dans la production du livre. La carte établie par H.-J. Martin d'après les fonds du British Museum montre les centres d'édition européens les plus productifs.

¹³² Cf. R. Hirsch, « Stampa e lettura fra il 1450 e il 1550 » A. Petrucci, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Rome, Laterza, 1977, p. 1-50.

¹³³ A. Quondam, « Mercanzia d'onore. Mercanzia d'utile. La circolazione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento », A. Petrucci, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, op. cit., p. 73.

¹³⁴ M. Zorzi, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien...*, op. cit.

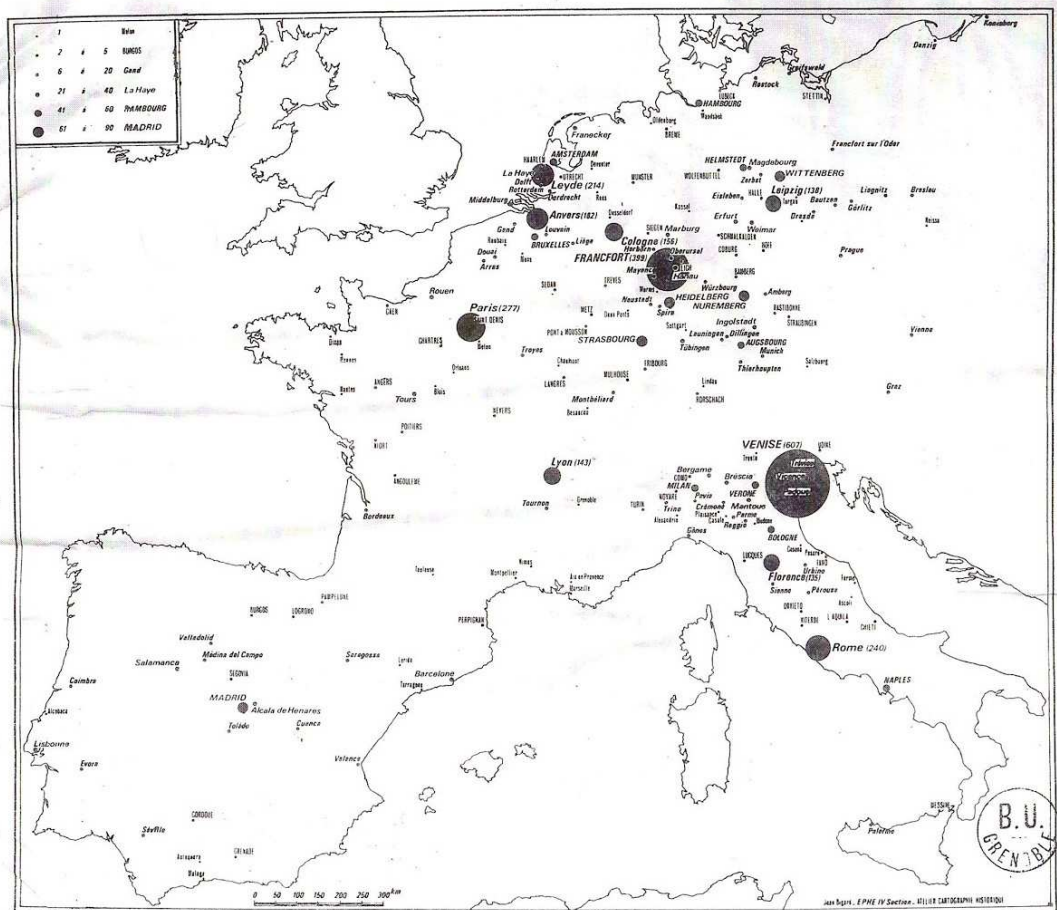


Fig. 1. : H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société...*, *op. cit.*, t. II, Annexes : « Les centres d'éditions européens d'après les fonds du British Museum ».

On peut voir très clairement que l'Italie, avec Venise en tête, suivie par Rome, Florence, Naples et Milan, était l'un des pays les plus actifs dans la production imprimée au XVII^e siècle.

a. L'imprimerie à Venise et alentours

Le succès de l'imprimerie vénitienne est tellement remarquable, que la ville des Doges apparaît en tête dans les inventaires des lecteurs et des éditeurs espagnols que nous avons recueillis dans notre base de données¹³⁵.

¹³⁵ Sur la primauté de Venise pendant encore toute la première partie du XVII^e siècle, cf. : A. Quondam, « "Mercanzia d'onore", "mercanzia d'utile"... », *op. cit.*; A. Quondam, « La lettura in tipografia », *Letteratura italiana*, II, Turin, Einaudi, 1983, p. 555-686 ; M. Infelise, « La libreria italiana (XVII^e-XVIII^e siècles) », F. Barbier, S. Juratic, D. Varry, *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 81-97 ; B. Richardson, *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 ; U. Rozzo (ed.), *La lettera e il torchio : studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*, Udine, Forum, 2001.

Parmi les éditeurs vénitiens les plus productifs à Venise au XVII^e siècle, Marino Zorzi relève les noms des Ciotti, des Giunti et des Combi-La Noù. Ces trois familles d'imprimeurs sont même connues au niveau européen¹³⁶.

Dans notre base de données, les noms de Ciotti et de Giovanni Alberti sont les plus fréquents parmi les imprimeurs vénitiens. Nous possédons beaucoup d'informations sur la première famille d'éditeurs, et surtout à propos de la vie et de l'activité de Giovanni Battista Ciotti¹³⁷, alors que le deuxième reste un personnage bien mystérieux. D'après la critique, il semble que, pendant son activité, Ciotti imprime 764 titres, dont environ 60 titres sont des titres de théâtre et surtout des pastorales, « *favola boscareccia* ».

De plus, Ciotti ne se limite pas, comme le met en évidence l'historien du livre Dennis E. Rhodes dans son étude, à une production vénitienne, mais son activité s'étend également en dehors de Venise. Parmi les éditeurs de la République de Venise, le nom de Marco Claseri apparaît 20 fois dans notre base de données. Curieusement, toutes les éditions portant le nom de cet imprimeur et présentes dans notre corpus datent de 1605 et 1606. D'après l'étude de Rhodes, il semble que ce soit précisément pendant ces années-là que la collaboration entre les Ciotti et les Claseri a pris forme : « Ce n'est qu'en 1604 que Ciotti a repris l'habitude de commander l'impression de livres à l'extérieur de Venise »¹³⁸, déclare Rhodes. Il se peut donc que les livres que nous recensons dans notre corpus et qui portent le nom de Claseri soient en réalité imprimés à la demande de Ciotti.

Parmi les titres que l'on retrouve dans notre base de données, Giovanni Alberti est le deuxième imprimeur vénitien le plus représenté en nombre de titres. Malheureusement, les informations qui nous sont parvenues sur cet éditeur sont peu nombreuses¹³⁹. On sait qu'Alberti a édité plus d'une centaine de livres en langue vulgaire, dont beaucoup de livres qu'on pourrait classer dans la catégorie « Belles lettres »¹⁴⁰. D'après les recherches de Maria C. Napoli sur un autre éditeur, Marco Ginammi, nous apprenons que Giovanni Alberti était actif jusqu'aux années 1620 et effectivement, parmi les pièces éditées par lui et que nous avons recensées, il y a surtout des pièces éditées en 1606 et 1607. Comme

¹³⁶ M. Zorzi, « Produzione e circolazione del libro. L'industria tipografica nel Seicento : capacità organizzativa e corporativa », *Enciclopedia Italiana : Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII, « La Venezia barocca », éd. en ligne, p. 938-945.

¹³⁷ D. E. Rhodes, *Giovanni Battista Ciotti (1562-1627?) : publisher extraordinary at Venice, Venezia*, Marcianum Press, 2013.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹³⁹ Il semble que Ginammi, originaire de Brescia, une fois arrivé à Venise, se soit lié à la famille Alberti, à travers probablement une affiliation ou un mariage avec l'une des filles d'Alberti. Cf. : M. C. Napoli, *L'impresa del libro nell'Italia del Seicento : La bottega di Marco Ginammi*, Naples, Guida editori, 1990 et aussi *DBI*, entrée « Ginammi, Marco », consultable en ligne.

¹⁴⁰ M. Infelise, « La Crusca a Venezia. Solo tipografia ? », L. Tomasin (ed.), *Il vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana. Atti del X Convegno ASLI (Padova-Venezia 2012)*, Florence, Cesati, 2013, p. 65-72.

nous pouvons le voir dans le tableau en Annexe¹⁴¹, Alberti préférait largement éditer des comédies (neuf) alors qu'il ne publia qu'une tragi-comédie et une tragédie.

En dehors de la ville même de Venise, on imprimait dans d'autres villes faisant toujours partie de la Sérénissime, à savoir à Padoue (trois titres), à Trévise (quatre titres), à Vérone (deux titres) et à Vicence (12 titres). Le cas de Vicence est étonnant, car personne ne s'est jusqu'alors intéressé à cette ville, alors qu'on ne compte pas moins de huit titres de pièces de théâtre parmi celles que nous avons recensées. Parmi les éditeurs vicentins ressortent les noms de Lorenzo Lori, Giacomo Cascato, Giorgio Greco et Francesco Grossi. Souvent ces noms apparaissent ensemble, ce qui nous amène à penser que, peut-être, ces quatre éditeurs-imprimeurs étaient associés, comme cela était fréquent au XVII^e siècle à travers la création de sociétés d'imprimeurs.

b. Rome

À part Venise et les villes qui l'entourent, le paysage typographique italien est caractérisé par l'imprimerie romaine. Au XVII^e siècle, Rome devient une ville de plus en plus cosmopolite et fréquentée des prélats provenant de tout le monde catholique et des artistes provenant de toutes les cours italiennes et européennes. La variété de la population romaine conditionne également la production typographique. Celle-ci a été certainement influencée par la présence de la curie romaine qui, comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, exerce un pouvoir de contrôle sur l'imprimerie de plus en plus fort après la réforme protestante. L'étude de Sabina Brevaglieri montre de façon convaincante la difficulté d'imprimer un livre à Rome à cause du contrôle sévère de la curie pontificale¹⁴². Cependant, malgré la rigidité imposée par les institutions romaines, l'activité éditoriale globale de la ville de Rome n'est dépassée que par celle de Venise¹⁴³. Comme en témoignent les deux répertoires de Saverio Franchi, la production d'œuvres dramatiques (comédies, tragédies, pastorales, représentations sacrées) et de livrets de drames en musique ont eu une importance considérable à Rome¹⁴⁴. Rome a été célèbre également

¹⁴¹ Annexe A, 2. Livres de théâtre édités par Giovanni Alberti.

¹⁴² S. Brevaglieri, «Éditoria e cultura a Roma nei primi tre decenni del Seicento», A. Romano (dir.), *Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2009, p. 257-310.

¹⁴³ M. Roggero, *Le carte piene di sogni...*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁴⁴ S. Franchi, *Le impressioni Sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1994 et *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Rome, Edizioni di storia e di letteratura, 2002, 2 vol. Selon l'auteur le nombre de textes dramatiques édités en Italie entre XVI^e et XVII^e siècles s'élève à 26.000.

pour l'édition de la *commedia ridicolosa*¹⁴⁵, liée au travail éditorial de l'éditeur Discepoli. Même Luciano Mariti montre que ce type d'édition a eu un succès énorme en Italie, car ce genre était destiné à la fois aux classes instruites, à la bourgeoisie et aux marchands¹⁴⁶.

c. Les villes sous domination espagnole : Milan et Naples

Mais déplaçons-nous vers les villes italiennes sous la domination espagnole et voyons comment cette dernière influence la production typographique.

Au XVII^e siècle, à Milan et à Naples, la présence de natifs espagnols favorise l'impression d'un nombre important de livres en langue espagnole par rapport aux autres villes italiennes¹⁴⁷. Citons l'exemple d'un soldat espagnol, résidant à Milan vers la moitié du XVII^e siècle, qui fait imprimer un abécédaire en espagnol pour les enfants de ses concitoyens qui n'avaient pas la possibilité de lire des livres en langue maternelle¹⁴⁸.

Au sud de l'Italie, à Naples, où depuis 1630 la ville gravite « autour du monde officiel de la Couronne grâce à une série de livres importants publiés en espagnol – qu'ils soient d'histoire, de divertissement, des traités politiques, des essais, etc. »¹⁴⁹, la production en langue castillane s'élève seulement à 3% de la production totale napolitaine¹⁵⁰. En effet, à Naples le marché de l'imprimerie est restreint à une production « engagée dans une politique éditoriale de caractère national, c'est-à-dire concernant le domaine du Royaume »¹⁵¹, et qui se fait en italien vulgaire. Par contre, en Sicile plus que dans les autres régions soumises à la domination politique et économique espagnole, l'imprimerie pâtit de la présence de l'Inquisition espagnole qui en freine la production¹⁵².

Il est intéressant de noter que parmi les livres de théâtre édités à Naples (six titres) et à Milan (six titres) présents dans notre corpus, il y a seulement des éditions imprimées entre la fin du XVI^e et la fin du XVII^e siècle. Par contre, dans les villes où l'imprimerie était florissante déjà au début du XVI^e siècle, on retrouve également des éditions

¹⁴⁵ L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e Testi*, Rome, Bulzoni editore, 1978.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. L.

¹⁴⁷ A. G. Cavagna, « El sistema editorial y el libro español del siglo XVII en el Estado de Milán », *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 24, 1995, p. 81-123.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 114. A. G. Cavagna ajoute que l'abécédaire est consultable à la bibliothèque Ambrosiana et qu'il a été découvert par Jesús Sepúlveda.

¹⁴⁹ E. Sánchez García, « Cultura hispánica impresa en Nápoles hacia 1630 », O. Noble Wood, J. Roe et J. Lawrance, *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, p. 473.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 456.

¹⁵¹ E. Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florence, Aliena, 2007, p. 63.

¹⁵² A. G. Cavagna, « El sistema editorial y el libro español del siglo XVII en el Estado de Milán », *art.cit.*, p. 121, note n° 99.

beaucoup plus anciennes. Nous sommes tentée de dire que c'est avec l'arrivée des Espagnols dans ces deux villes que la demande d'œuvres de théâtre augmente, en créant une hausse de l'offre également.

Comme nous aurons l'occasion de le rappeler plus tard, dans ces deux villes, il est aussi possible de trouver des œuvres de théâtre espagnoles imprimées en langue espagnole pour un public espagnol. C'est le cas par exemple de la pièce d'Alfonso Velázquez de Velasco, *El Celoso*¹⁵³, éditée pour la première fois à Milan, et de la pièce de Domenico Bevilacqua, *La reyna Matilda*¹⁵⁴ éditée à Naples.

d. Florence

À Florence, le théâtre vit une période faste pendant tout le XVII^e siècle. L'activité théâtrale de dramaturges comme Giacinto Andrea Cicognini, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei et Antonio Fineschi da Radda contribue à l'augmentation des éditions théâtrales dans cette ville. Cependant, comme nous l'avons montré dans l'étude de la bibliothèque de Léopold de Médicis, à Florence vers la moitié du XVII^e siècle, le marché typographique se tourne de plus en plus vers l'international¹⁵⁵. Après la grande époque des imprimeurs Giunta et Marescotti, l'imprimerie florentine commence à décliner. Les statistiques rapportées par la British Library sur la production italienne du XVII^e siècle montrent très clairement que Florence se place derrière Venise, Rome et Bologne, mais devant Naples et Milan¹⁵⁶. Toutefois, en ce qui concerne la production des œuvres de théâtre, Florence devance nettement Rome, car elle est présente 49 fois dans notre base de données.

Parmi les 59 éditions florentines¹⁵⁷, 18 n'indiquent pas leur éditeur. Avec ses 25 éditions, la famille des Giunti est sûrement la protagoniste de ce marché. Les *giuntine* couvrent une période allant de 1562 à 1615. Il existe plusieurs travaux sur les Giunti, auxquels nous renvoyons¹⁵⁸. Le succès indiscutable de cette famille d'éditeurs, qui

¹⁵³ A. Velázquez de Velasco, *El celoso*, Milan, herederos del Q. Pacifico Poncio y Juan Baptista Picalia compañeros, 1602.

¹⁵⁴ D. Bevilacqua, *La reyna Matilda*, Naples, Felice Estillola, 1597.

¹⁵⁵ D. Barattin, « Le livre espagnol à Florence au XVII^e siècle : le cas de la bibliothèque de Léopold de Médicis », *ILCEA* [En ligne], 25 | 2016, mis en ligne le 31 janvier 2016, consulté le 26 mai 2016. URL : <http://ilcea.revues.org/3770>.

¹⁵⁶ J. Boutier et M. P. Paoli, « Letterati cittadini e principi filosofi : I *milieux* intellettuali fiorentini tra Cinque e Settecento », J. Boutier, B. Marin, A. Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence : Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIIIe siècles)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2005, p. 331-403.

¹⁵⁷ Voir Annexe A, 4. Éditions théâtrales imprimées à Florence.

¹⁵⁸ Cf. W. Pettas, *A history & bibliography of the Giunti (Junta) printing family in Spain 1526-1628, covering the Junta (Giunti) press and the Imprenta Real in Burgos, Salamanca & Madrid, with a brief history of the several Giunti presses in Venice, Florence and Lyon, and a bibliography of the press of Juan*

avaient des succursales aussi bien en Italie qu'à l'étranger, notamment à Lyon et à Madrid, est encore une fois confirmé par nos résultats.

Les Giunti éditaient surtout des comédies, et moins souvent des tragédies. Étant donnée la grande présence de dramaturges florentins et vu la ferveur qu'a connue la ville pendant le XVII^e siècle, les Giunti publiaient surtout des auteurs florentins. À côté des Giunti apparaît aussi le nom de Michelagnolo di Bartolomeo Sermartelli (quatre titres), un éditeur florentin actif vers la fin du XVI^e siècle, connu surtout pour avoir édité les œuvres de Dante, ainsi que celui de Marescotti (deux titres).

e. Bologne

La ville de Bologne se distingue au début par sa production fort populaire. Alors qu'au XVI^e siècle elle s'oriente vers la publication d'œuvres juridiques, philosophiques et scientifiques, dont la famille d'imprimeurs De' Benedetti devient le producteur principal, Bologne est malgré tout présente avec neuf titres de livres de théâtre dans notre corpus.

Nous constatons que même à Bologne la production théâtrale semble être assez tardive, car tous les titres imprimés ont été édités entre 1640 et 1669. Les noms de certains éditeurs n'étant pas pour la plupart précisés, nous avons essayé de les identifier à travers les catalogues consultables en ligne¹⁵⁹. Il en résulte que *La maga fulminata* a été représentée à Bologne au *Teatro Formagliari* en 1641 et qu'il existe une édition de cette pièce imprimée chez Giovanni Battista Ferroni publiée la même année. Il se peut donc que notre exemplaire soit celui-ci, puisqu'il porte la même date d'édition. Nous constatons par ailleurs que le théâtre de Cicognini a eu un énorme succès non seulement à Florence et à Venise où Cicognini travaillait, mais aussi à Bologne, où on l'imprimait¹⁶⁰.

2. Les principaux centres espagnols de l'édition « littéraire »

Ainsi que le rappelle Ofelia Rey Castelao, l'imprimerie de l'Espagne du XVII^e siècle doit faire face à différents problèmes. Tout d'abord il y a un « problème d'organisation », car les ateliers sont petits et dispersés, et les imprimeurs qui les gèrent sont très peu qualifiés. Il y a ensuite un problème au niveau « de la fourniture des matières

Bautista Varesio in Burgos, Valladolid & Lerma, New Castle, DE, Oak Knoll Press, 2004; M. Santoro, *I Giunta a Madrid*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2013.

¹⁵⁹ Nous avons par exemple consulté *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*.

¹⁶⁰ Voir Annexe A, 5. Édition théâtrales imprimées à Bologne.

premières », le papier étant importé de France ou d'Italie. Enfin, des coûts et des prix élevés aggravés par la fiscalité rendent difficiles la vie et le travail de la plupart des imprimeurs espagnols¹⁶¹. Tous ces éléments ont par conséquent favorisé la publication d'œuvres en dehors de l'Espagne. Au XVI^e siècle, des éditeurs lyonnais, comme Guillaume Rouillé, considèrent que, dans le royaume espagnol, il y a un manque de livres important. Il en parle ouvertement dans une lettre aux lecteurs placée à l'intérieur d'une de ses éditions en langue espagnole éditées à Lyon¹⁶².

C'est pourquoi le roi Philippe III promulgue en 1610 la *Pragmática*, qui sera critiquée aussi par les éditeurs vénitiens installés depuis longtemps en Espagne et qui ne peuvent plus faire imprimer leurs œuvres à l'étranger¹⁶³.

En ce qui concerne les centres typographiques d'Espagne, Valladolid fut le plus grand centre espagnol de l'imprimerie au cours du XVI^e siècle, alors que Madrid commence à avoir de l'importance au siècle suivant¹⁶⁴. En effet, d'après les premiers recensements sur la production typographique au XVII^e siècle, Madrid est le centre typographique le plus productif de tout le royaume suivie de Barcelone, Séville, Saragosse, Valencia et Anvers – quand cette ville était encore sous la domination espagnole¹⁶⁵. Jusqu'en 1640, la ville portugaise de Lisbonne imprime également des pièces de théâtre pour le marché espagnol¹⁶⁶.

En Espagne, à la différence de ce qui se passait en Italie, des éditeurs se spécialisèrent dans la production de pièces de théâtre. Cela fut possible grâce à l'immense succès de la *comedia nueva*, notamment du répertoire lopesque¹⁶⁷. D'après L. García Lorenzo et G. Vega García-Luengos « au milieu du XVII^e siècle en Espagne on imprime

¹⁶¹ O. Rey Castelao, « Lectores y libros en el tiempo del Quijote », *Pedralbes*, 25, 2005, p. 110.

¹⁶² N. Salomon, « Les éditeurs en langue espagnole d'un libraire lyonnais du XVI^e siècle : Guillaume Rouillé », *Actes du cinquième congrès national de la Société française de littérature comparée*, Paris, Éditions les Belles Lettres, 1965, p. 64. Voir aussi E. Rajchenbach, E. Kammerer et A. Plagnard (coll.), « Un « laboratoire » des langues romanes (français, toscan, castillan): la boutique lyonnaise de Guillaume Roville », J.-D. Müller et E. Kammerer (ed.), *Les Ateliers d'imprimeurs, lieux d'expérimentation des langues vernaculaires en Europe (fin XVe-XVIIe siècles / Die Druckeroffizinen als Laboratorien der Volkssprache in Europa (Ende 15.-16. Jahrhundert)*, Genève, Droz, 2015, p. 443–487 ; et E. Rajchenbach, « "De ceux qui de leur pouvoir aydent et favorisent au publiq" : Guillaume Rouillé, libraire à Lyon », C. Bénévent, A. Charon, I. Diu et alii (ed.), *Passeurs de textes : imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, « Études et rencontres de l'École des Chartes », 2012, p. 99-116.

¹⁶³ Comme nous le savons, les éditeurs italiens installés en Espagne avait des succursales aussi en France et en Italie. Cf. M. Infelise, « La librairie italienne (XVII^e et XVIII^e siècles) », F. Barbier, S. Juratic et D. Varry (dir.), *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVI^e-XIX^e siècles*, Langres, Klincksieck, 1997, p. 113-128.

¹⁶⁴ O. Rey Castelao, « Lectores y libros en el tiempo del Quijote », *art. cit.*, p. 111.

¹⁶⁵ D'après nos résultats, tous les livres publiés en langue espagnole à Anvers datent d'avant la trêve accordée aux Provinces Unies au début du XVII^e siècle.

¹⁶⁶ Cf. L. García Lorenzo et G. Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, *op. cit.*, voir l'entrée « Imprenta », p. 176.

¹⁶⁷ J. Moll, « De la contaminación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas », *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, 2011, p. 219.

des œuvres de théâtre exclusivement à Madrid, Saragosse, Barcelone, Valence et, bien sûr, à Séville »¹⁶⁸.

Une étude des éditions de Lope de Vega nous permet de recenser les imprimeurs et les éditeurs qui publièrent ses pièces et qui acquirent une grande notoriété en Espagne. Jaime Moll a consacré une étude aux différents éditeurs du grand dramaturge espagnol (surnommé par Cervantès en Espagne « *monstruo de naturaleza* »). Parmi ceux-ci, l'éditeur-imprimeur le plus important est Alonso Pérez¹⁶⁹, choisi par le dramaturge pour la publication de presque toutes ses pièces théâtrales. Jaime Moll souligne par ailleurs le fait que Lope ne souhaite pas les publier, mais la demande du public incite l'auteur à chercher un débouché éditorial pour ce genre littéraire qui lui était cher¹⁷⁰. Dans notre corpus, la présence des pièces de Lope de Vega est prépondérante et vu que l'auteur préfère publier à Madrid, il est peu étonnant de s'apercevoir que presque toutes les pièces que nous avons recensées de cet auteur ont été éditées à Madrid.

a. Madrid

À partir de 1606, les imprimeurs, qui s'étaient dans un premier temps installés à Valladolid¹⁷¹, se déplacent à Madrid avec leurs ateliers. Ainsi, la ville de Madrid devient au XVII^e siècle la ville espagnole la plus renommée dans le domaine de l'impression¹⁷².

En effet, notre corpus recense 119 titres de livres de théâtre imprimés à Madrid¹⁷³. Parmi ces œuvres, certaines ne portent pas d'indications concernant l'éditeur. Par le biais des catalogues de livres espagnols imprimés à l'époque moderne, nous avons identifié les éditeurs de la plupart des éditions espagnoles présentes dans notre corpus. Pour un total

¹⁶⁸ L. García Lorenzo et G. Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia...*, op. cit., voir l'entrée « Imprenta », p. 176.

¹⁶⁹ A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Biblioteca Litterae, 2005.

¹⁷⁰ Cf. : J. Moll, « Los editores de Lope de Vega », *Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, (disponible en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz32c4>, consulté le 9 décembre 2016).

¹⁷¹ Selon les spécialistes, lorsque la capitale du Royaume est située à Valladolid (1601-1606), la production imprimée est plus élevée et elle commence à diminuer à partir de 1606 quand la cour est déplacée de Valladolid à Madrid. Voir P. Berger, « Quelques observations sur la production imprimée à Valladolid au Siècle d'Or », *Livres et libraires en Espagne et au Portugal XVI^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1989, p. 27-38.

¹⁷² Sur la production imprimée et l'activité des imprimeurs madrilènes, il existe plusieurs travaux, à savoir la thèse de M. Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Thèse soutenue à l'Université Complutense de Madrid sous la direction de José Simón Díaz, 1991 et, un peu plus récent, le livre de J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004. Il s'agit d'une étude par classe sociale de la composante des lecteurs de la ville de Madrid, précédée d'un discours introductif sur la production imprimée dans la capitale, Madrid.

¹⁷³ Cette donnée se base toujours sur 993 entrées dont nous n'avons pas pu recenser le lieu d'édition pour 290 d'entre elles.

de 180 éditions dont on sait qu'elles ont été imprimées en Espagne, il reste encore 67 éditions sans aucune référence à un éditeur ou à un imprimeur.

Cependant, même si l'identification n'a pas été possible pour toutes les éditions, les résultats sont intéressants, car ils confirment d'autres études déjà existantes à propos de l'impression théâtrale en Espagne au Siècle d'Or. Parmi les éditeurs qui apparaissent le plus fréquemment dans notre base de données, on trouve le nom d'Alonso Pérez.

Il se trouve qu'Alonso Pérez fut à la fois éditeur, libraire et marchand de livres. Son nom n'apparaît donc pas sur les pages de titre dans l'espace normalement dédié à l'imprimeur, mais on retrouve son nom tout de suite après la formule « *a costa de* ». Sur la vie et le travail d'Alonso Pérez il existe une étude publiée en 2005 par Anne Cayuela. Dans cette étude, la spécialiste ne se limite pas à retracer la vie du libraire madrilène, mais elle présente également le fonds de sa librairie, l'une des librairies les plus importantes à Madrid à cette époque.

Parmi les 26 éditeurs actifs à Madrid entre 1566 et 1626¹⁷⁴, Alonso Pérez, qui est le troisième éditeur madrilène du XVII^e siècle (avec un total de 179 éditions), a énormément investi dans le théâtre, dont les éditions étaient imprimées par différents imprimeurs du royaume. En effet, Alonso Pérez édite des œuvres à Medina del Campo, Valladolid, Alcalá de Henares, Salamanque et Ségovie. D'après l'étude d'Anne Cayuela nous nous apercevons qu'Alonso Pérez, contrairement à ses contemporains, préfère éditer des œuvres littéraires. Loin de se conformer aux tendances de l'époque, Alonso Pérez prête plus d'attention aux livres de théâtre (16,7 % des éditions) qu'aux livres d'histoire (8,3%) et qu'aux livres de droit (3,9%)¹⁷⁵ par exemple. Parmi les imprimeurs qu'Alonso Pérez privilégie à Madrid, il faut rappeler l'imprimeur Alonso Martín de Balboa, marié à Francisca de Medina, issue elle aussi d'une famille d'imprimeurs¹⁷⁶. À la mort d'Alonso Martín c'est donc sa femme qui s'occupe de l'entreprise de son mari, en imprimant sous le nom de « *veuve d'Alonso Martín de Balboa* » jusqu'en 1639. À part les quelques lignes tracées par Agulló y Cobo sur Alonso Martín de Balboa, nous n'avons pas d'autres informations concernant sa vie et son atelier typographique, mais comme le rappelle Anne Cayuela : « sauf quelques rares exceptions, c'est lui qui imprime toutes les éditions financées par Alonso Pérez »¹⁷⁷. Comme le signale la spécialiste, c'est la veuve d'Alonso

¹⁷⁴ A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán...*, op. cit., p. 40.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹⁷⁶ M. Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid...*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁷ A. Cayuela, *Alonso Pérez...*, op. cit., p. 45.

Martín qui imprime presque la totalité des éditions de l'éditeur Pérez (41 au total et dont 20 de théâtre sont aussi visibles dans notre base de données)¹⁷⁸.

Comme à la mort Alonso Martín, sa femme, Francisca de Medina, ne peut pas imprimer toutes les éditions financées par Alonso Pérez¹⁷⁹, à partir de 1626 l'éditeur madrilène commence à se tourner vers d'autres imprimeurs. En ce qui concerne les éditions théâtrales, notre base de données montre que Juan González et Fernando Correa de Montenegro furent deux autres imprimeurs qui collaborèrent avec Alonso Pérez.

Mis à part Alonso Pérez, parmi les éditeurs qui s'intéressent au financement de pièces de théâtre et qui apparaissent dans notre base de données, nous rencontrons Domingo González avec quatre éditions de la traduction de la *Comedia Eufrosina* faite par Fernando de Ballesteros y Saavedra et imprimée par l'Imprimerie royale en 1631. Il y a aussi, l'éditeur Miguel de Siles avec six éditions. Ce dernier travaille avec différents imprimeurs madrilènes, à savoir Juan de la Cuesta (deux éditions), Alonso Martín (une édition), Diego Flamenco (une édition), Fernando Correa de Montenegro (une édition) et la veuve de Fernando Correa de Montenegro (une édition). Ses éditions concernent toute la production de Lope de Vega et elles sont toutes éditées entre 1616 et 1621.

En ce qui concerne la production madrilène de la fin de la première moitié du XVII^e siècle, signalons l'éditeur Pedro Coello – que nous retrouvons dans notre base de données avec seulement trois éditions¹⁸⁰. Parmi les éditions qui apparaissent dans notre corpus, Pedro Coello finance en 1637 la *Segunda parte* des comédies de l'écrivain Pedro Calderón de la Barca et en 1638 la *Parte 23* des comédies de Lope de Vega, imprimées par Maria de Quiñoes.

Les données concernant les livres de théâtre espagnols conservés à l'intérieur des bibliothèques privées espagnoles et italiennes du XVII^e siècle que nous avons étudiées dévoilent deux points qui sont très importants pour la poursuite de nos réflexions. Premièrement, en Espagne, le marché du livre théâtral semble être fortement influencé par les préférences d'un seul éditeur, c'est-à-dire Alonso Pérez, qui est par ailleurs ami du dramaturge Lope de Vega¹⁸¹. Deuxièmement, il semble qu'il y ait une production théâtrale plus intense à Madrid dans la première moitié du XVII^e siècle que dans la

¹⁷⁸ *Ibidem.*, p. 44.

¹⁷⁹ *Cf. Ibidem.*, p. 46.

¹⁸⁰ Pour des informations sur l'activité de cet éditeur, voir l'étude de James O. Crosby, *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, Londres, Tamesis Books, 2005, p. 49.

¹⁸¹ Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre 7.

deuxième moitié, car parmi les 119 éditions publiées à Madrid, 106 ont été éditées avant 1650 et 13 seulement après cette date¹⁸².

Plusieurs remarques s'imposent. D'un côté, il faut rappeler que le théâtre est avant tout un genre représenté et seulement dans un deuxième temps imprimé, ce qui peut justifier le fait que l'on retrouve plus de pièces de théâtre éditées dans la première moitié du XVII^e siècle. De l'autre, il ne faut pas non plus oublier que le marché éditorial de l'imprimerie espagnole entre en crise vers la deuxième moitié du XVII^e siècle, ce qui expliquerait une baisse des impressions.

b. Éditer en dehors de la ville de Madrid

Ville	Nombre de titres
Madrid	119
Barcelone	8
Saragosse	10
Séville	4
Valladolid	7
Salamanque	2

Tab. 1. : Tableau constitué à partir des éditions théâtrales recensées dans notre base de données.

Même si Madrid représente le lieu le plus fécond pour la production théâtrale, d'autres villes, situées hors de la cour, défendent leur position dans le marché national de l'imprimerie. Barcelone est parmi celles-ci. Toutefois, elle n'apparaît que huit fois dans notre base de données et toutes les éditions barcelonaises portent le nom de l'éditeur-imprimeur Sebastián de Cormellas, qui fut « *mercader, librero e impresor* » (marchand, libraire et imprimeur)¹⁸³. Les cinq éditions attribuées à cet éditeur et que l'on retrouve dans notre corpus sont la *Onzena parte de comedias* de Lope (1618), de la *Parte octava de las comedias* de Lope (1617), de la *Segunda parte de la comedias* (1611) de Lope, d'une édition de *El retraido comedia* de Quevedo (datation incertaine, peut-être 1635) et le *Flor de las comedias de España de diferentes autores: quinta parte* (1616).

¹⁸² Une édition madrilène ne porte pas de date.

¹⁸³ C. Pizarro Carrasco, « Imprenta y gobierno municipal en Barcelona. Sebastián y Jaime Matevat al servicio del consell de cent (1631-1644) », *Hispania*, LXIII/1, n° 213, 2003, p. 147.

Dix éditions ont vu le jour à Saragosse. D'après le tableau que l'on peut voir en Annexe¹⁸⁴, nous observons que les éditeurs qui se sont apparemment consacrés à la production théâtrale dans cette ville sont : Pedro Vergés et Juan de Larumbe. Par contre, Juan Soler s'intéresse plutôt à la publication des comédies de Térence (1577).

À Séville, et plus précisément grâce à l'imprimeur Hernando Díaz, on imprime l'*Amphytrion* de Plaute (1574), qui est le deuxième auteur latin le plus lu par les Espagnols et que traduit Francisco López de Villalobos¹⁸⁵. Outre Plaute, à Séville on imprime aussi la tragi-comédie de *Calixte et Mélibée* en 1502 (deux éditions) et *La primera parte de las comedias* de Juan de Cueva en 1588. Bien que Séville ait été l'une des premières villes où l'imprimerie s'établit, l'impression théâtrale cesse à la fin du XVI^e siècle.

À Valladolid (sept éditions) l'édition théâtrale semble être partagée entre l'éditeur Luis Sánchez (trois éditions) et l'éditeur Juan de Bustillo (trois éditions).

Enfin, il nous semble légitime de nous demander si la suspension des licences pour les livres de théâtre a influencé la production des pièces de théâtre et donc la réception de ce genre à Madrid et en Espagne. Jaime Moll écrit que la seule comédie qui obtint la licence d'impression pendant la suspension des licences, entre 1625-1634, fut la *Comedia Eufrosina*, éditée à Madrid en 1630 par Domingo González¹⁸⁶.

En effet, les seules pièces datées entre 1625 et 1630 sont celles qui avaient reçu la licence avant la suspension. Il s'agit de l'édition de la *Dorotea* de Lope, publiée en 1632, et financée par Domingo González.

Il y a également *La primera parte de las comedias* de Ruíz de Alarcón, publiée en 1628. À cette édition l'auteur ajoute une dédicace qui « traduit la reconnaissance de l'auteur envers son supérieur, le Duc de Medina de las Torres, pour qui il travaillait depuis le 17 juin 1626, date à laquelle le roi le nomma rapporteur (*relator*) surnuméraire au Conseil des Indes »¹⁸⁷, et aussi une violente préface contre le public. Les éditeurs scientifiques de cette préface soulignent le fait que la pièce reçut la licence en 1622, c'est pourquoi elle put voir le jour en 1628, en pleine suspension.

¹⁸⁴ Annexe A, 7. Éditions théâtrales éditées à Saragosse.

¹⁸⁵ Cf. J.-M. Díez Borque, *Literatura (novela, poesía, teatro) en biblioteca particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Vervuert, Universidad de Navarra, 2010, p. 86.

¹⁸⁶ J. Moll, « Porqué escribió Lope la Dorotea », *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de oro*, 2011, p. 187. Voir aussi la notice concernant cette pièce reportée dans le site *IdT*.

¹⁸⁷ *IdT*, Préface de la *La primera parte de las comedias* de Ruíz de Alarcón. Editeurs scientifiques José Montero Reguera et Anne Cayuela.

Toutes les caractéristiques et les difficultés que nous avons évoquées dans ce premier chapitre sont propres au genre théâtral, qui est oral, représenté, publié et lu¹⁸⁸... Le passage d'un théâtre représenté à un théâtre imprimé fait partie d'un long processus éditorial où plusieurs figures se disputent le produit final. Dans le prochain chapitre, nous montrerons quels sont certains des rapports qui s'instaurent entre auteur et éditeur et qui servent à la réalisation du livre de théâtre. Nous verrons aussi que la forme imprimée du théâtre est différente dans les deux pays que nous étudions.

¹⁸⁸ C. Biet, « "C'est un scélérat qui parle" : lire, écrire, publier, représenter, interpréter le théâtre au XVII^e siècle », L. F. Norman, P. Desan et R. Strier (dir.), *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, Fasano-Paris, Schena editore – Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 81.

Chapitre 2

Le livre de théâtre comme objet en Italie et en Espagne : types, formats, stratégies de vente

Un livre est avant tout un objet réalisé minutieusement par des maîtres imprimeurs. Mais alors, comment imprime-t-on au XVII^e siècle des textes théâtraux pensés prioritairement pour être représentés ? Qui sont les personnes qui s'occupent de la transformation du texte théâtral manuscrit en un livre de théâtre imprimé ? Et comment opèrent-ils ? Selon le spécialiste de théâtre Franco Ruffini « la forme du livre naît de visions mentales qui sont souvent, mais non nécessairement, exprimées dans des livres. Le théâtre sur scène privilégie la logique du "voir" alors que dans la forme "livre" c'est la logique du projet qui est privilégiée »¹⁸⁹.

Suivant l'exemple d'un Don Quichotte curieux qui entre dans un atelier pour découvrir le travail d'un imprimeur barcelonais¹⁹⁰, dans ce chapitre nous entendons tout d'abord évoquer les différents types d'éditions théâtrales en Italie et en Espagne et ensuite évoquer ce que les éditeurs pensent à propos des livres de théâtre. Cela nous permettra de mieux connaître cet objet qui est à la base de toute notre recherche. En effet, à partir de sa forme matérielle nous pourrions mieux comprendre sa conservation et sa réception à l'intérieur des bibliothèques privées du XVII^e siècle¹⁹¹. Comme l'a montré Alain Riffaud, l'analyse des idées littéraires est indissociable de l'étude du livre en tant qu'objet¹⁹².

¹⁸⁹ F. Ruffini, « Promemoria per lo studio del teatro umanistico-rinascimentale », *Le età del teatro*, Modène, Teatro Storchi, 1995, p. 64. Cité par C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, v. II, *op. cit.*, p. 298.

¹⁹⁰ M. de Cervantès, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *Don Quichotte*, précédé de *La Galatée*, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001. Cet épisode est raconté dans le chapitre LXII.

¹⁹¹ Nous étudierons cet aspect dans la deuxième partie de cette thèse.

¹⁹² Cf. : A. Riffaud, *Une archéologie du livre français moderne*, Genève, Droz, 2011.

I. Éditer le théâtre en Italie et en Espagne

Ainsi que le rappelle Roger Chartier, le format des impressions est un élément fondamental car le format a des répercussions certaines sur la création littéraire elle-même¹⁹³ et sur sa réception (état de conservation, présence ou non à l'intérieur des inventaires après décès, etc.).

En partant du constat que, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre travail, les livres de théâtre ne sont pas toujours inventoriés dans les inventaires des bibliothèques privées que nous avons étudiées, on pourrait donc se demander quel type de "livre" est le livre de théâtre du XVII^e siècle.

Il y a vingt ans, le critique François López se questionnait sur ce qu'on définit comme livre à l'époque moderne ; il se demandait si la distinction entre *papel* (feuillet) et *libros* (livres) dépendait de la quantité de feuillets ou plutôt de la matérialité du livre, voire le fait d'être cousu et couvert ou bien relié¹⁹⁴. François López penche plutôt pour la deuxième hypothèse, en s'opposant ainsi à Henri-Jean Martin, d'après lequel on définit comme un livre tout ensemble d'au moins une quarantaine de pages¹⁹⁵.

Dans son traité, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega structure le livre de théâtre selon les critères suivants : « que chaque acte ne compte que quatre cahiers : / douze c'est ce qu'il faut, compte tenu du temps / et de la patience de celui qui écoute »¹⁹⁶. Si chaque *pliego* ou cahier était composé de quatre feuillets (aujourd'hui ce serait huit pages), une pièce ne faisait pas plus de vingt feuillets (quarante pages de nos jours). En revenant donc à la définition de livre donnée par Henri-Jean Martin, une *suelta* ne peut pas être considérée comme un « livre », alors qu'une *parte*, étant composée par plusieurs *suestas* de quarante pages chacune, le peut. C'est pourquoi le texte de théâtre n'est généralement pas considéré comme un texte littéraire qu'il faut conserver¹⁹⁷.

Pendant, le statut du livre de théâtre commence à changer définitivement au XVII^e siècle : on publie davantage de pièces, on identifie mieux les auteurs. Par

¹⁹³ R. Chartier, *Entre poder y placer, cultura escrita y literaria en la edad moderna*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 137.

¹⁹⁴ F. López, « Libros y papeles », *Bulletin Hispanique*, t. 99, n°1, 1997, p. 293-307.

¹⁹⁵ H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société...*, *op. cit.*, t. 1, p. 69.

¹⁹⁶ L. de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, lignes 338-340, éd. française d'A. Labertit, *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, in R. Marrast (dir.), *Le théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, p. 1423.

¹⁹⁷ Je dois cette information à Mme Francine Wild, professeur émérite à l'université de Caen, que nous devons remercier pour l'intérêt qu'elle a manifesté à propos du sujet de notre thèse et pour le temps passé à en discuter.

conséquent, il nous semble intéressant de nous interroger sur la nature du livre de théâtre dans cette période de changement. Comment se présente-t-il à ses lecteurs ?

1. La chaîne auteur-acteur-éditeur

Quand on parle d'impressions de livres de théâtre, il faut souligner que ces livres voyaient le jour sans l'approbation de leur auteur.

Le passage du manuscrit à la scène modifie substantiellement la nature du texte théâtral de départ, car celui-ci subit, lors de son arrivée à l'intérieur d'une troupe de théâtre, toute sorte de modifications. La pièce imprimée porte les traces de la transformation qu'elle a subie entre les mains de la troupe théâtrale. Mais une pièce est manipulée également par les imprimeurs et les éditeurs eux-mêmes. À titre d'exemple, rappelons que dans l'épître au lecteur qui accompagne les œuvres de Lope de Rueda, l'écrivain et éditeur Juan de Timoneda, dit clairement avoir apporté des modifications aux œuvres de Rueda avant de les imprimer¹⁹⁸.

On peut donc partir du principe qu'au XVII^e siècle, autant en Italie qu'en Espagne, le concept de propriété intellectuelle n'existe pas.

En Espagne, une fois la pièce écrite, le dramaturge la vend à l'*autor de comedias* (mot utilisé en Espagne pour désigner le directeur de la troupe d'acteurs qui mettaient en scène la pièce) pour le prix de 500-600 *réaux* (le prix augmentait si la pièce était jouée à la cour)¹⁹⁹. À partir de cet instant, le dramaturge n'a plus aucun droit sur son propre texte qui est alors soumis à la volonté de l'*autor*. C'est en effet l'*autor de comedias* qui met en scène la pièce et qui, selon son gré, décide de couper ou de rajouter des répliques et d'en changer d'autres²⁰⁰, il choisit les acteurs, leurs costumes et il les dirige dans leurs gestes. La pièce appartient donc au chef de troupe et on ne peut pas la publier sans son accord. Si la pièce a du succès, la troupe veut en avoir l'exclusivité le plus longtemps possible et donc en empêche la publication : raison pour laquelle pendant toute la première moitié du siècle la date de représentation et celle de publication sont souvent assez différentes.

¹⁹⁸ L. de Rueda, *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta Lope de Rueda*, Valence, Ioan Mey, 1567. Voir aussi la notice concernant cette pièce présente dans le site *IdT*.

¹⁹⁹ C. Couderc, « El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las *Partes de comedias* », M. Soledad Arredondo, P. Civil et M. Moner (dir.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. 119-134.

²⁰⁰ M. G. Profeti, « Comedias representadas/textos literarios : los problemas ecdóticos », Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, M. Presotto (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994, p. IX-XVII.

Dans la préface de la *Cuarta parte de comedias nuevas*, Calderón de la Barca parle de la valeur d'une pièce de théâtre au XVII^e siècle²⁰¹. D'après l'auteur espagnol, le chef de troupe de théâtre vend la pièce cent *ducados* « *ayer valía cien ducados en casa del autor* » et une fois imprimée elle vaut « *un real en casa del librero* » (« un *real* chez le libraire »). Pour Calderón c'est donc le libraire qui dévalorise la pièce de théâtre en la vendant seulement à un réal. Avant d'être imprimée, la pièce rapportait de l'argent à plusieurs personnes, y compris à ceux qui allaient au théâtre et qui mémorisaient la pièce pour en tirer des versions pirates.

Le manuscrit de la pièce est ainsi vendu à l'imprimeur-éditeur qui l'achète au prix de 50 à 72 réaux. Un prix infime par rapport au gain que les imprimeurs peuvent en tirer étant donné que les pièces se vendent bien à cette époque, en *partes* mais surtout en *sueltas*²⁰². Les droits de la pièce reviennent ainsi à l'imprimeur-éditeur qui, afin d'imprimer la pièce, doit demander le privilège et la licence auprès des autorités. Célèbre est l'exemple de Lope de Vega, qui, lorsqu'il apprend la publication de douze de ses pièces sans son consentement, intente un procès contre le marchand Francisco d'Ávila²⁰³. Celui-ci les achète légalement à l'*autor* auquel Lope les a vendues auparavant. Pendant le procès, Francisco de Avila se défend en déclarant que Lope de Vega « n'est pas partie recevable pour contester l'impression que je prétends réaliser, puisque, par la vente son droit s'est aliéné et je lui ai succédé pour les achats susdits »²⁰⁴.

Les paratextes de pièces théâtrales témoignent aussi des pratiques éditoriales, de la qualité de l'édition et des pratiques de transmission des textes. Notamment, le prologue de Juan Pérez de Montalbán rédigé pour le *Primero tomo*²⁰⁵ de ses comédies est très

²⁰¹ P. Calderón de la Barca, *Cuarta parte de comedias nuevas*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía. A costa de Antonio de la Fuente, 1672. Préface (*IdT*).

²⁰² C. Couderc, « El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las *Partes* de comedias », *art. cit.*, p. 126.

²⁰³ Pour plus d'informations lire : J. Moll, « Los editores de Lope de Vega », *Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, p. 220 et suivantes (disponible en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz32c4>, consulté le 9 décembre 2016). Lope de Vega perdit son procès. Ou encore lire : Á. González Palencia, « Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante*, 2011 (éd. consultable en ligne à <http://www.cervantesvirtual.com/>) : « Este pleito [*Archivo Histórico Nacional, Consejo de Castilla, legajo 24.341, num. 27*] confirma plenamente las palabras copiadas de Lope en el prólogo de la IX parte : el autor las daba a los cómicos unicamente para representarlas ; estos las vendian en cantidades irrisorias (cincuenta reales y setenta y dos reales cada docena), a mercaderes y editores poco escrupulosos o que negociaban con el talento ajeno, aunque a veces dijeran como Avila en la parte IV (1615) que él había gastado mucho tiempo y trabajo en adquirir y juntar las doce comedias en el volumen ».

²⁰⁴ Don Cruickshank, « Ya no eran mías las que lo fueron : le rôle de l'éditeur dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or », C. Bourqui, G. Forestier, E. Caldicott (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Pups, 2007, p. 57. Traduction française réalisée par R. Caldicott, avec l'aide de l'auteur et de C. Bourqui.

²⁰⁵ *Primero tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del reino, a costa de Alonso Pérez de Montalbán, 1635.

révéléateur du fonctionnement de ce marché. En nous décrivant la période dans laquelle il vit, Montalbán aborde plusieurs thèmes qui sont chers aux auteurs de cette époque.

D’abord, il nous apprend que les comédies en Espagne passent de main en main soit à travers l’imprimé vendu par le libraire, soit à travers une copie réalisée lors de la représentation. Il ajoute que souvent, une fois les comédies imprimées, les libraires (qui ne pensent qu’à leurs affaires) ne consultent pas les auteurs et ne demandent pas non plus leur accord pour l’impression. De plus, certains imprimeurs impriment illégalement les pièces sans licence ni privilège. Cela est très fréquent surtout dans la ville de Séville.

Aujourd’hui, grâce aux études sur l’imprimerie sévillane du XVII^e siècle, nous pouvons facilement confirmer ce que Montalbán a dit il y a quatre cents ans : Séville est l’une des villes d’Espagne où l’on l’imprime le plus de pièces contrefaites au Siècle d’Or. D’ailleurs, Montalbán n’est pas le seul à dénoncer cette situation. Lope de Vega lui-même dans le prologue de sa *Dorotea*²⁰⁶, sous le nom de Francisco de Aguilar, déclare qu’à Séville, à Cadix et dans d’autres villes d’Andalousie, on a l’habitude de publier ses œuvres avec celles d’autres poètes plus « ignorants ». Montalbán nous renseigne également sur les éditions des *sueltas*, qui sont très souvent truffées de fautes, barbarismes, absurdités et mensonges. Ces mensonges peuvent aussi concerner le nom de l’auteur. Montalbán nous dit qu’en vérité, parmi les pièces publiées à son nom, plusieurs ne sont pas de lui²⁰⁷. Le prologue de Montalbán nous donne donc, ainsi que l’écrit Claudia Dematté²⁰⁸, « un portrait du monde chaotique de l’édition du théâtre au XVII^e siècle » et nous présente toutes les inquiétudes de l’auteur envers ce monde.

Un autre dramaturge, Rojas Zorrilla, témoigne du même procédé sévillan et, tout comme Montalbán, affirme dans la préface de la *Segunda parte de comedias* : « on imprime à Séville les *comedias* des auteurs les moins connus sous le nom de ceux qui ont écrit le plus ; si la *comedia* est bonne, on usurpe le compliment de celui qui le mérite et si elle est mauvaise, on ternit la réputation de celui qui ne l’a pas écrite »²⁰⁹.

²⁰⁶ L. de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632.

²⁰⁷ J. Pérez de Montalbán, *Primero tomo de las comedias del doctor Iuan Pérez de Montalbán...*, op. cit., Préface : « *Porque como las imprimen por originales apócrifos y por ahorrar papel las envuelven en cuatro pliegos aunque hayan menester ocho, salen llenas de errores, barbarismos, despropósitos y mentiras hasta en el nombre, atribuyéndome muchas que no son mías, vanidad muy enojosa para mí, porque si son buenas, les usurpo la gloria a sus dueños y si malas me desacredito con quien las compra* ».

²⁰⁸ Éditrice scientifique du prologue de Montalbán pour le projet numérique Idt – Les Idées du théâtre <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>.

²⁰⁹ R. Zorrilla, *Segunda parte de comedias*, Madrid, Francisco Martínez, 1645 : ²⁰⁹« *Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito mas ; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza : y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito* ». Traduction de Véronique Lochert, « L’anonymat de l’auteur au théâtre : création collective et stratégies éditoriales », *Littératures classiques*, 2013/1, 80, p. 105-122. Disponible en ligne au <http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2013-1-page-105.htm>.

Il est très intéressant de remarquer que la mauvaise réputation des impressions théâtrales espagnoles est connue aussi en Italie. Ainsi l'éditeur milanais Giovan Battista Bidelli déclare, dans la dédicace qu'il rédige en 1619 pour son édition de *Las Comedias* de Lope de Vega, que l'édition madrilène des œuvres de Lope est « *llena de errores* » (« pleine de fautes »)²¹⁰.

En Italie, la situation n'est pas très différente, comme le suggère l'histoire éditoriale d'une des comédies de Ludovic Arioste au XVI^e siècle. La version en vers de la comédie *I Suppositi* de l'Arioste, écrite en prose et représentée en 1509²¹¹, est donnée aux presses en 1551 par l'éditeur vénitien Gabriele Giolito de' Ferrari. L'Arioste est déjà mort depuis une vingtaine d'années (il meurt en 1533) et c'est son fils, Virginio, qui décide de donner à l'éditeur vénitien les manuscrits de son père²¹². Arioste parle en effet de texte « *lacerato* » (« déchiré », « tronqué ») et comme l'explique Mariangela Miotti, l'Arioste condamne cette pratique du vol de la pièce « de la part des hommes du spectacle et des éditeurs qui fournissent, à la hâte, des textes très peu soignés pour un emploi immédiat »²¹³.

Gabriele Giolito lui-même parle de son édition de la pièce d'Arioste dans la dédicace qu'il écrit le 2 janvier 1551 et qu'il place avant le prologue de la comédie. En vérité, la comédie *I Suppositi* avait déjà été publiée en prose à Florence, après sa première représentation, avec l'autre célèbre comédie de l'Arioste, *La Cassaria*. Mais ces éditions ont vu le jour sans l'approbation de leur auteur et, surtout, comme l'éditeur vénitien le fait comprendre dans sa dédicace, ces premières éditions ne respectaient pas la dernière volonté de l'auteur, lequel après leurs représentations les « a réélaborées en vers et corrigées en plusieurs endroits »²¹⁴. Le projet éditorial de Giolito fut très apprécié par les lecteurs de pièces de théâtre, car notre base de données montre que les personnalités ayant vécu en Italie et en Espagne au siècle suivant préféraient de loin lire l'Arioste dans

²¹⁰ L. de Vega, *Las Comedias*, Milan, Juan Baptista Bidelli, 1619. Dédicace à Don Juan de Figueroa y Villegas.

²¹¹ S. Costola, « La prima rappresentazione dei Suppositi di Ariosto nel 1509 », M. Bordin et P. Trovato (ed.), *Lucrezia Borgia, storia e mito*, Florence, Olschki, 2006, p. 75-96.

²¹² M. Miotti, « De la scène au texte, de l'Italie à la France. Quelques réflexions sur le théâtre de l'Arioste », C. Cavallini et P. Desan (dir.), *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 322 : « Les textes publiés de son théâtre sont donc le résultat du travail des éditeurs, l'Arioste n'avait jamais eu le temps, ou n'avait jamais voulu publier ses comédies, conçues dans le milieu de la cour, pour servir la cour, sans aucune volonté d'en faire un moyen de communication avec le monde extérieur. C'est pour cela que l'histoire des éditions des *Suppositi* du vivant de l'auteur est intéressante pour mieux comprendre le lien entre le "théâtre et la scène mis en livre" ».

²¹³ M. Miotti, « De la scène au texte... », *op. cit.*, p. 325.

²¹⁴ L. Arioste, *I suppositi*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1551. Dédicace : « *da lui ridotte in versi e corrette in più luoghi* ».

l'édition établie par Giolito plutôt que dans celles d'autres éditeurs²¹⁵. L'attention que l'éditeur vénitien, Gabriele Giolito de Ferrari prêtait à la conception graphique du livre et aux illustrations gravées à l'intérieur de ses éditions, conçus pour accompagner le lecteur dans la lecture du texte en langue vulgaire, confirme sa volonté de promouvoir la lecture de textes en italien en Italie²¹⁶.

Comme l'indique Laura Riccò dans son livre *Su le carte e fra le scene*²¹⁷, dans l'Italie de la Renaissance ce ne sont pas directement les chefs de troupe qui décident de mettre en scène les pièces écrites par les écrivains, mais ce sont les *principi committenti* (« princes commanditaires »). Giovan Battista Guarini se plaint notamment en 1586 auprès du marquis d'Este en avouant que c'est grâce à un prince commanditaire que les acteurs ont eu accès à sa pièce, *Il pastor fido*, afin de la représenter. Connaissant les pratiques des acteurs dénoncées auparavant par l'Arioste, Guarini affirme que si on ne remet pas tout de suite sa pièce aux presses elle restera mutilée pour toujours²¹⁸. Car après l'avoir mise en scène, les acteurs vendent la pièce aux imprimeurs.

La dédicace qui précède la pièce de Ludovico Dolce, *La Didone*²¹⁹ est rédigée par Tiberio D'Armano, acteur de profession et qui, comme lui-même l'indique dans la dédicace, a été le premier à interpréter le rôle d'Ascanio, l'un des personnages de la tragédie. Dans cette dédicace, Tiberio D'Armano dit qu'il a voulu l'imprimer afin que tous ceux qui sont capables de lire puissent le faire, en justifiant sa démarche par le fait qu'il lui semble que plusieurs personnes désirent cette pièce²²⁰.

Comme l'explique très bien Laura Riccò dans son étude, les auteurs commencent à s'intéresser à la gestion de leurs propres textes à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, lorsqu'on édite la *Poétique* d'Aristote²²¹. Le texte du Stagirite établit la supériorité

²¹⁵ Les éditions de Giolito sont en effet les plus récurrentes dans les bibliothèques que nous avons étudiées. Le comte de Gondomar, Alessandro Tagliaferri et Marco Moroni possèdent tous une édition des comédies de l'Arioste éditée par Giolito. Nous sommes presque tentée de dire aussi que les deux autres recueils présents dans notre base de données et que l'on a retrouvés l'un dans l'inventaire de Juan de la Cerda et l'autre de Don Juan Valero Díaz sont en effet toujours des éditions de Giolito. Mais nous ne disposons pas d'informations plus précises.

²¹⁶ Cela a été très bien étudié par Angela Nuovo et Christian Coppens, *I Giolito e la stampa*, Genève, Droz, 2005, en particulier au chapitre 5.

²¹⁷ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* ». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Rome, Bulzoni, 2008, p. 25.

²¹⁸ L. Riccò, *Testo per la scena – testo per la stampa. Problemi di edizione*, Banca dati « Nuovo Rinascimento » mis en ligne le 9 octobre 1996, nouveau format du 30 juillet 2009, p. 3-4.

²¹⁹ L. Dolce, *La Didone*, Venise, Manuce, 1547. Dédicace (*IdT*).

²²⁰ *Ibidem* : « *sotto abito di Ascanio rappresentai la Didone di M[esser] Lod[ovico] Dolce, ho voluto ancora essere il primo a farne parte a chiunque fosse grato di leggerla come fu grato di vederla ed udir la ragionare sopra la scena (...). Avendo inteso io lei esser desiderata da molti, ho giudicato discortese ufficio per me doversi commettere se io, trovandone copia appresso di me, non l'avesse data a ciascuno* ».

²²¹ En Italie le texte d'Aristote connut un énorme succès, nous trouvons notamment les traductions de : Alessandro de' Pazzi, traduction latine de la *Poétique* (1536) ; Vincenzo Maggi, *In artem poetices Aristoteles lectiones* (1546) ; Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*

de la tragédie sur les autres genres théâtraux et l'on reconnaît le vrai but de la tragédie, c'est-à-dire la lecture²²². De plus en plus, les dramaturges en Italie expriment dans les lettres dédicatoires et dans les préfaces leur désir de restituer la forme originelle de leurs pièces en remettant ensemble toutes les parties auparavant modifiées par les acteurs afin de les faire ensuite imprimer.

Giovan Battista Gelli par exemple dit dans la dédicace qui précède sa comédie *La Sporta*²²³ qu'il ne veut pas que sa pièce fasse le tour de l'Italie dans cet état. Laura Riccò attire notre attention sur le fait qu'il ne s'agit plus ici d'un prologue placé juste avant le texte théâtral, mais d'une dédicace rédigée expressément pour le texte imprimé²²⁴. De même, le dramaturge Luigi Groto dans la dédicace adressée à Giovanni da Legge²²⁵ dans sa pièce *La Emilia*²²⁶ précise que : « *una volta recitata la posi allo scuro in una cassa negando a qualunque me ne chiedesse una copia* » (« une fois la pièce jouée, je la mis dans une caisse en toute sécurité, en refusant tout exemplaire à ceux qui m'en demandaient »). Cependant, les acteurs en firent une copie et lui dirent que s'il n'allait pas la remettre aux presses, ils auraient envoyé aux presses celle qu'ils avaient copiée²²⁷.

Au début du XVII^e siècle, la situation semble inchangée. Dans la dédicace de l'œuvre *La Sorella* de Giovanni Battista Della Porta, l'éditeur napolitain Lucrezio Nucci²²⁸ annonce vouloir éditer les autres comédies de Della Porta, car les éditions précédentes qui circulent dans la péninsule sont « pleines de fautes, dispersées, et mal soignées »²²⁹. En effet, lorsque le théâtre de cour se transforme de théâtre en théâtre professionnel « *dell'arte* », en devenant ainsi « une marchandise entre les mains des

(1548) ; Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* (1550) ; la traduction latine de la paraphrase d'Averroès de Giacomo Mantino (1550) ; la traduction de Pietro Vettori (1560) ; Bartolomeo Maranta, *Lezioni sulla Poetica di Aristotele* (1563) ; Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570) ; Alessandro Piccolomini, traduction en langue vulgaire de la *Poétique* (1572). Cette longue liste, qui n'est pas complète, témoigne de l'intérêt que cette œuvre a suscité dans les esprits humanistes italiens.

²²² L. Riccò, *Testo per la scena – testo per la stampa...*, *op. cit.*, p. 12.

²²³ G. B. Gelli, *La Sporta*, Florence, Bernardo Giunta, 1550. Dedicace : « *et questo è che dovendo io comandato dalla necessità, pubblicare questa mia sporta : per non lasciarla andare così rotta e mal concia, come io intendo ch'ella è, per esser stata rimessa insieme, dalle parti di quelli che la recitorno* ».

²²⁴ L. Riccò, *Testo per la scena – testo per la stampa...*, *op. cit.*, p. 12.

²²⁵ Pour plus d'information sur le dédicataire, voir l'édition de Françoise Decroisette pour le projet *IdT* et plus précisément la note 13.

²²⁶ L. Groto, *La Emilia*, Venise, Francesco Ziletti, 1579. Dedicace (*IdT*).

²²⁷ L. Riccò, *Testo per la scena – testo per la stampa...*, *op. cit.*, p. 13-14.

²²⁸ Sur cet éditeur voir la notice bibliographique en *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI). D'après le *DBI* il semble que Nucci se spécialise dans l'édition d'œuvres en musique et de théâtre. Apparemment, le travail de Nucci plut à l'écrivain Della Porta, puisqu'après cette première édition – réalisée sans la « licence » de l'auteur (comme Nucci lui-même l'écrit dans sa dédicace) – Nucci travailla sous commande du même auteur pour la réédition de la *Trappolaria* et de la *Chiappinaria*.

²²⁹ G. Della Porta, *La Sorella*, Naples, Lucrezio Nucci, 1604. Dedicace : « *Ricevala dunque V. S. con quell'animo, col quale gliela dedico, e col medesimo affetto mi forzerò ancora di stampare la Furiosa, la Turca, e l'Astrologo dell'istesso che vanno a torno disperse, scorrette, e mal trattate* ».

nouveaux professionnels du spectacle, qui ne sont plus des lettrés, mais des acteurs, des chanteurs ou des chefs de troupe »²³⁰, la qualité typographique tend à se dégrader.

2. Types d'éditions et formats des livres de théâtre

Comme le signale Germán Vega García-Luengos, pendant le XVI^e siècle les œuvres théâtrales en Espagne « ne se figent pas dans des modèles formels stables et n'ont pas généré une demande dans le public »²³¹ et le vrai changement intervient au XVII^e siècle, quand le théâtre espagnol atteint son plus considérable succès sur scène. D'ailleurs, Ana Vázquez Estévez le confirme en disant qu'au XVII^e siècle on assiste une « révolution concernant la diffusion imprimée de l'œuvre de théâtre »²³².

Cette révolution impose une distinction fondamentale entre les pièces éditées en Espagne et les pièces éditées hors du territoire ibérique, puisqu'en Espagne, comme nous l'avons déjà annoncé, deux types de formes imprimées sont possibles pour le théâtre : les *partes de comedias* et les publications séparées, appelées *seltas*. Alors que dans les autres pays les œuvres de théâtre sont principalement imprimées de façon autonome, en Espagne plus qu'ailleurs, les pièces théâtrales s'impriment en *partes*. Les pièces de Lope de Vega y Carpio, par exemple, ont été recueillies et publiées en vingt-cinq *partes*. Parfois, les *partes* peuvent regrouper la production de plusieurs auteurs différents, on parle alors de *Partes de diferentes autores*²³³. Par conséquent, lorsqu'on s'occupera de relever le nombre d'exemplaires de théâtre espagnol présents dans notre base de données, il faudra tenir compte de ces précisions, puisqu'un exemplaire de *partes* vaut comme douze *seltas*.

Le choix entre la publication en *partes* et la publication en *seltas* a un impact différent sur la production imprimée. Immédiatement après les premières impressions, c'est-à-dire les *incunabola*, les pièces de théâtre sont imprimées en *seltas*, dont le format est normalement un *in-4*²³⁴. Au fur et à mesure que l'on s'approche du XVII^e siècle, on édite moins souvent en *seltas*. Composées de quelques feuilles seulement, d'un format

²³⁰ M. Pieri, « Il teatro di carta. Spigolature », *art. cit.*, p. 131.

²³¹ G. Vega García-Luengos, « La transmisión del teatro... », *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, 2003, p. 1297.

²³² A. Vázquez Estévez, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona : la transmisión teatral impresa*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 13.

²³³ Pour un panorama général sur les deux types d'impression, voir G. Vega García-Luengos, « La transmisión del teatro en el siglo XVII », *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, 2003, p. 1289-1320.

²³⁴ Cf. : L. García Lorenzo et G. Vega García-Luengos (dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, *op. cit.*, voir les entrées « Seltas » et « Partes ».

même plus petit (*in-8°* normalement), les *sueeltas* sont moins chères et plus accessibles, mais moins résistantes. La qualité du papier est elle aussi moins bonne. Malgré ces éléments négatifs, une étude montre la présence de 40000 exemplaires de *sueeltas* en Espagne²³⁵, une abondance qui reflète le caractère populaire du théâtre : « la production de "*comedias sueeltas*" au XVII^e siècle fut très importante, en raison du fait que le théâtre avait atteint toutes les classes sociales espagnoles »²³⁶.

La première publication *in folio* sous forme de collection fut le *Cancionero de Encina*, datée de 1496. Ensuite, Torres de Naharro publia son recueil *Propalladia* (Naples) en 1517, et il s'agit toujours d'une publication *in folio*. C'est seulement avec le succès de Lope de Vega et de la *comedia nueva* qu'on commence à réfléchir à un moyen plus rapide et pratique adapté à l'impression des œuvres de théâtre en développant ainsi une vraie industrie de l'impression du théâtre qui durera jusqu'au XVIII^e siècle, c'est-à-dire les *partes*.

La première publication d'une *parte* en Espagne eut lieu en 1588 avec la *Primera parte de las comedias y tragedias* de la Cueva publiée à Séville. Le premier recueil de Lope parut en 1603 dans un volume qui, selon Lope, portait la fausse adresse de Lisbonne, intitulé *Seis comedias de Lope de Vega y de otros autores*. De ces six pièces, seulement une est de Lope²³⁷.

Sueeltas et *partes* n'étaient pas les seuls types d'éditions des pièces espagnoles. Il existait aussi une autre forme d'impression des pièces de théâtre : la *desglosable*. Les *desglosables* ont été conçues par les imprimeurs et éditeurs espagnols pour atteindre la partie de la population la moins aisée : il s'agit de publier des volumes de comédies détachables et vendables séparément, tout comme les *sueeltas*.

Il est pourtant très difficile de distinguer une *suelta* d'une *desglosable*. Les pièces étaient destinées à faire partie d'un recueil, avec pagination et signatures appropriées, mais imprimées de telle sorte qu'on pouvait les extraire sans pour autant déchirer un cahier²³⁸.

Nous nous retrouvons à l'intérieur d'un processus commercial très développé : certains imprimeurs décidaient aussi de relier des *sueeltas* en formant ainsi un recueil de *partes*, plus rentable. Par conséquent, il était important de donner une homogénéité à l'impression des œuvres de théâtre en choisissant un format qui fut toujours le même :

²³⁵ G. Vega García-Luengos, « La transmisión del teatro... », *op. cit.*, p. 1311.

²³⁶ A. Vázquez Estévez, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII...*, *op. cit.*, p. 40.

²³⁷ Don Cruickshank, « Ya no eran más las que lo fueron : le rôle de l'éditeur dans le théâtre espagnol du siècle d'Or », C. Bourqui, G. Forestier, E. Caldicott (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Pups, 2007, p. 45.

²³⁸ *Ibid.*, p. 47.

c'est la raison pour laquelle en Espagne la plupart des pièces de théâtre sont publiées dans un format *in-quarto*.

Afin de bien comprendre la réception du théâtre imprimé dans l'Espagne du Siècle d'Or, il faut prendre en compte toutes ces divergences matérielles propres aux *partes* et aux *sueltas*²³⁹. En effet, ainsi que le rappelle rappelle Luigi Giuliani²⁴⁰, à travers les différents supports et formats que l'on prévoit pour le genre théâtral, l'objet livre de théâtre donne naissance peu à peu à une "pratique de la lecture" qui conduit à la naissance d'une littérature dramatique moderne. Pour Giuliani l'apparition des recueils en *Partes* est une véritable révolution qui change les relations culturelles et commerciales qui existent entre spectateurs/lecteurs, imprimeurs, éditeurs, acteurs. Nous verrons que Lope de Vega utilisera la *Parte de comedias* pour élaborer son image d'intellectuel cultivé, pour élever son théâtre à un genre destiné à la lecture comme le roman ou la poésie.

Un autre élément que l'on introduit à l'intérieur des *partes de comedia*, qui n'apparaît pas dans les *sueltas* et qui suggère que le recueil est destiné à la lecture, est le paratexte, et plus précisément la préface explicitement adressée au lecteur. Comme le rappelle Germán Vega García-Luengos, contrairement aux œuvres de théâtre éditées en *partes*, les *sueltas* ne présentent aucun paratexte²⁴¹.

La pièce imprimée, dans les formats que l'on a évoqués, commence à être vue comme un remplaçant de la représentation. Le format imprimé permet en effet à tous ceux qui n'ont pas pu aller voir les pièces sur scène, à cause de leurs « *ocupaciones* » (« emplois »), de « *gozar en lectura lo que es difícil por otro camino* » (« de jouir à travers la lecture de ce qui serait difficile par d'autres moyens »)²⁴². C'est donc ainsi qu'en Espagne on pose les bases d'un théâtre destiné à la lecture.

En Italie, il n'y a pas l'homogénéité éditoriale qu'on retrouve en Espagne, car les formats choisis pour la publication des pièces de théâtre sont très disparates.

De plus, en Italie la question des choix éditoriaux concernant le théâtre imprimé a été moins étudiée qu'en Espagne. À notre connaissance, seules Laura Riccò et Marzia Pieri se sont occupées du problème du théâtre imprimé en Italie. Bien que leurs recherches

²³⁹ F. D'Artois « Es posible una poética de la *parte* de comedias ? Cuestiones, dificultades, perspectivas », *Criticón*, 108, 2010, p. 7-24.

²⁴⁰ L. Giuliani, « La Parte de comedias como género editorial », *Criticón*, 108, 2010, p. 25-36.

²⁴¹ G. V. García-Luengos, « Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de oro », M. Vuillermoz, S. Blondet, J.-F. Lattarico, P. Meunier, Z. Schweitzer (dir.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Saint Étienne, Université Savoie Mont-Blanc, 2013, p. 179.

²⁴² C'est ainsi qui s'exprime l'éditeur Angelo Tavano dans la brève préface du recueil des comédies de Lope de Vega, *Comedias del famoso Lope de Vega*, par lui-même édité à Saragosse en 1604.

concernent le XVI^e siècle²⁴³, il est fondamental de rappeler que c'est à partir de cette période, et plus précisément à la fin du XVI^e siècle, que la forme imprimée théâtrale se transforme. Au fur et à mesure que le théâtre est représenté à l'intérieur des nombreuses académies de la péninsule, des imprimeurs, comme les Manuzio, les Giolito et les Marcolini, inventent un nouveau type de texte de théâtre destiné à la lecture : une édition plus petite (les formats privilégiés sont en Italie les *in-octavo* et les *in dodicesimo*), mais élégante, qui s'oppose aux éditions de textes de théâtre pensées pour les acteurs et pour une vulgarisation du théâtre.

En Italie, on distingue différents types de théâtre : la *commedia ridicolosa*, la « comédie érudite », la « comédie aristocrate » à la manière de Guarini, la « comédie littéraire » à l'instar de Buonarroti il Giovane, la comédie hispanisante et la comédie dialectale²⁴⁴. En fonction du type de pièce éditée, le format et la qualité de l'impression changent aussi. « La hiérarchie de la valeur, et non pas celle du goût, dévaluait surtout la production comique et tragicomique », alors que les tragédies et les pièces sacrées « – puisqu'elles étaient adressées à un public aristocrate – étaient soumises souvent à plus de préoccupations formelles et à une attention typographique majeure »²⁴⁵.

Il n'est pas rare de trouver en Italie des livres édités dans des formats plus petits, souvent *in-16°*, « composés avec des caractères grossiers, parfois même semi-gothiques, avec des frontispices illustrés »²⁴⁶. Ces types d'éditions rentrent dans la catégorie des « *libri comuni* » (livres communs) et alimentent un marché qui se développe au XVII^e siècle. Ainsi que l'explique Laura Carnelos qui s'est occupée de cette production, les vendeurs ambulants des petites ruelles de Venise vendaient des « libretti, canzoncine e storie » (petits livres, des chansonnettes et des histoires) aux personnes qui voulaient revivre la représentation dans leurs propres maisons et qui n'auraient jamais franchi la porte d'une librairie²⁴⁷.

²⁴³ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* »..., *op. cit.*; M. Pieri, « Problemi e metodi di editoria teatrale », R. Alonge, G. Davico Bonino (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 vols, Turin, Einaudi, 2003, t. II, p. 1073-1101 et « Fra scrittura e scena: la cinquentina teatrale », E. Cresti, N. Maraschio, L. Toschi (ed.), *Storia e teoria dell'interpunzione*, Rome, Bulzoni, 1992, p. 245-267.

²⁴⁴ L. Mariti, *Commedia ridicolosa*..., *op. cit.*, p. XV.

²⁴⁵ M. Brindicci, *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Naples, Edizioni Dante e Descartes, 2007, p. 84.

²⁴⁶ M. Pieri, « Instructions pour lire le théâtre : les exemples siennois et vénitiens du début du XVI^e siècle », A. Cayuela, F. Decroisette, B. Louvat-Molozay et M. Vuillermoz (dir.), *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Toulouse, Armand Colin, n° 83, 2014, p. 243.

²⁴⁷ L. Carnelos, *Libri da grida, da banco e da bottega. Editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, Thèse de doctorat dirigée par Mario Infelise et soutenue en 2008-2009 à l'Université Ca' Foscari de Venise, p. 65.

Cependant, les éditions de mauvaise qualité ne satisfaisaient pas la partie du public le plus exigeant et ces types de livres ne pouvaient pas être vendus en dehors du marché local²⁴⁸.

Comme on peut le constater, l'existence d'un marché de livres bon marché est une caractéristique propre à l'époque moderne et qui se répand dans toute l'Europe à la suite de l'énorme succès que l'objet livre eut à cette période. Appelés « *libri comuni* » en Italie, « *sueatas* » en Espagne, « *cheapbooks* » en Angleterre et « bibliothèque bleue »²⁴⁹ en France, ces imprimés sont tous vendus à des prix dérisoires et sont principalement destinés aux classes populaires²⁵⁰. Comme le dit de Chartier, le XVII^e siècle est caractérisé par une familiarisation du peuple avec le livre et ce phénomène se produit dans l'Europe entière. C'est de cette popularisation que, peut-être, dérive le déclassement de certains livres devenant ainsi, « aux yeux des lettrés, des lectures indignes d'eux puisqu'elles sont propres au vulgaire »²⁵¹.

Toutefois, il faut admettre que si d'un côté un marché de livres de théâtre de qualité inférieure existe, de l'autre, c'est à travers de belles éditions soignées par les auteurs mêmes que les dramaturges élèveront leur propre statut de simple écrivain pour les théâtres à écrivain digne de notoriété.

Enfin, nous voulons souligner une différence importante existant entre les deux pays. Les recueils de pièces théâtrales, appelées *partes* en Espagne, n'existent pas en Italie. Les *partes* sont véritablement un type d'édition que l'on retrouve seulement en Espagne. Quelques rares éditions de plusieurs pièces d'un seul auteur sont possibles en Italie aussi, mais elles sont très rares et peu fréquentes²⁵².

²⁴⁸ L'éditeur vénitien Combi fait remonter au Sénat vénitien une « supplica », dans laquelle il exprime le désir de vouloir réimprimer toutes les éditions des livres d'humanité (déjà édités auparavant) sur un papier « beau et adapté à l'écriture », car les éditions pour le grand public étaient imprimées sur un papier d'une qualité tellement mauvaise qu'on ne pouvait même pas prendre de notes. Ce type d'édition limitait les possibilités d'exploitation du texte de la part de son lecteur, lequel était par conséquent mécontent. Les questions soulevées par l'éditeur Combi sont très importantes car elles montrent que la réception – dont nous parlerons dans la troisième partie de cette thèse – était sensible aux caractéristiques éditoriales du produit vendu. Cf. L. Carnelos, *Libri da grida...*, op. cit., p. 186.

²⁴⁹ Pour en savoir plus sur la bibliothèque bleue en France voir L. Andries et G. Bollème, *La bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, 2003.

²⁵⁰ R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 247.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 121.

²⁵² Alors qu'il en existe en France. C'est en effet Corneille qui commence à éditer sous ce nouveau format en premier. Le *Théâtre Complet* de Corneille est publié pour la première fois en 1644. Pour plus d'informations voir l'introduction au livre dirigé par J. F. Lattarico, P. Meunier, Z. Schweitzer, S. Blondet et M. Vuillermoz (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e siècle et XVII^e siècles*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2016. On peut aussi signaler que la collection de Madame de Chamillart, étudiée par Q. Bauchart in *Les femmes bibliophiles de France*, (Slaktine Reprints, 1993) signale notamment *Les œuvres de Racine*, édités à Paris en 1702. De plus, la collection de Marie-Adélaïde de Savoie, toujours étudiée par Q.

3. De la scène à la page : la mise en page des livres de théâtre et les paratextes théâtraux

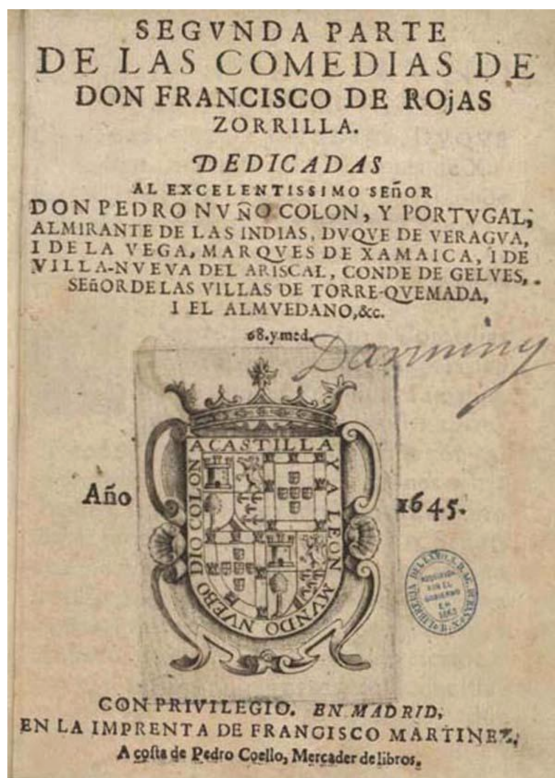


Fig. 2 : F. de Rojas Zorrilla, *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello. Page de titre. Bibliothèque Nacional de España.



Fig. 3 : G. B. Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente*, Milan, Fratelli Malatesta, 1652. Page de titre. Bibliothèque Braidense de Milan.

Comme nous pouvons le voir avec ces deux exemples, le lecteur d'une pièce de théâtre trouve déjà dans la page de titre toutes les informations qui influencent sa première réception du texte. C'est le titre qui occupe le plus d'espace dans la page de titre. Le nom de l'auteur est le deuxième élément qui est presque toujours présent sur la page de titre d'une œuvre de théâtre. Dans ces deux cas, nous pouvons déjà remarquer une première différence : alors que le nom de Francisco de Rojas n'est précédé par aucune fonction, celui de Giovan Battista Andreini est en revanche accompagné par le pseudonyme avec

Bauchart, conserve *Le théâtre de Pierre Corneille*, Paris, chez J. Trabouillet, 1692. À Grenoble, Marie-Laure Rey dans son mémoire en deux tomes *La bibliothèque d'un ecclésiastique grenoblois au XVIIe siècle*, (T.E.R. Séminaire d'Histoire moderne, présentée en septembre 1992 sous la direction de M. Jacques Solé), a analysé l'inventaire de la bibliothèque d'Alphonse de Simiane où nous retrouvons le *Théâtre* de Pierre Corneille en quatre tomes et également le *Théâtre* de Racine.

lequel Andreini est connu au théâtre, c'est-à-dire *Lelio fedele*²⁵³. Les cas de Andreini est très particulier, car, comme nous le verrons plus tard, il essayera de valoriser la figure du dramaturge-acteur au XVII^e siècle. Cependant, il est plus rare de trouver dans les pages de titre des *Partes* espagnoles des indications concernant l'activité théâtrale des auteurs²⁵⁴.

La place au milieu de la page est occupée par le nom du destinataire auquel l'œuvre est adressée et qui se porte garant de la pièce. Dans le cas de la *Segunda Parte de las comedias* de Francisco de Rojas, la dédicace occupe un quart de la page de titre.

Ce qui distingue aussi une *parte* d'une pièce simple, comme celles éditées en Italie, c'est que la *parte* doit contenir la liste des comédies présentes à l'intérieur du recueil. Cette liste peut se trouver juste après la page de titre, ou juste avant le texte de la première pièce. Il est aussi très important de rappeler que l'ordre selon lequel les pièces apparaissent à l'intérieur d'une *parte* n'est pas du tout laissé au hasard. À ce sujet, nous renvoyons à l'étude de Florence d'Artois et Rafael Ramos²⁵⁵, qui montre que les pièces éditées sans l'autorisation de l'auteur tout comme celles éditées avec l'autorisation de l'auteur ont comme seul objectif un public de lecteurs ciblé²⁵⁶.

Comme nous l'avons annoncé auparavant, dans les éditions théâtrales du XVII^e siècle on commence à voir apparaître un élément adressé expressément aux lecteurs : la préface. Au XVI^e siècle, il est très difficile que les auteurs s'adressent directement aux lecteurs, car le prologue du XVI^e siècle est plutôt adressé aux spectateurs et est partie intégrante de la représentation. En revanche, la préface (ou avis au lecteur) éditée dans les livres de théâtre du XVII^e siècle sort du contexte théâtral et devient un lieu fécond pour toute réflexion littéraire et poétique sur le genre théâtral²⁵⁷.

²⁵³ Giovan Battista Andreini est en effet un célèbre acteur de la *Commedia dell'Arte*. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect au chapitre 7.

²⁵⁴ Par exemple, les noms de Juan Pérez de Montalbán ou de Lope de Vega sont suivis par les fonctions religieuses et politiques qu'ils assuraient. Dans le *Primero tomo* de las comedias de Juan Pérez de Montalbán (édité à Madrid en 1638), le nom du dramaturge est suivi par ses fonctions de prêtre et de notaire du Saint Office de l'Inquisition.

²⁵⁵ F. D'Artois et R. Ramos, « Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope : las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y la XX (autorizadas) », *Criticón*, 108 (2010), p. 37-55.

²⁵⁶ Dans le cas de la *Parte XVI* des comédies de Lope de Vega, l'auteur a décidé de varier la composition de ce recueil en intercalant comédies et tragédies ou tragi-comédies. Florence d'Artois et Rafael Ramos expliquent ce choix en rappelant les événements politiques de l'Espagne des années 1620. Le projet de Lope de Vega est destiné à attirer la sympathie de la nouvelle cour espagnole.

²⁵⁷ Nous aurons l'occasion de revenir sur la question de prologue et préface dans la troisième partie de cette thèse, lorsque nous parlerons de la réception des pièces de théâtre.

INTERLOCUTORI

<i>Maddalena</i>	}	Giouinetta, e di pel biondo.
<i>Maria</i>		Attempata.
<i>Lazaro</i>		Di viril etate.
<i>fratelli</i>	}	Matrona di Maddalena Gouvernatrice, Sua cara Damigella.
<i>Rachel</i>		
<i>Indio</i>		
<i>Stella</i>	}	Vecchie di bassa stima, serue di Maddalena, anderan curue, con bastoncelli.
<i>Aurora</i>		
<i>Rosa</i>		
<i>Aron</i>	}	Nani di Maddalena,
<i>Lion</i>		
<i>Baruc</i>	}	Paggetto scaltrito di Maddalena.
<i>Choro</i>	}	Di sei Vergjini cantatrici, accompagna- mento di Maddalena con li quattro Schia- ui Mori.
<i>Quattro schiani</i>		
<i>Mori.</i>		
<i>Massimino</i>	}	Vecchio assai canuto, e curuo, soua baston- cello reggendosi.
<i>Massimilla</i>	}	Serua cara di Marta, pur attempata.
<i>Mordacai</i>		
	}	Canouaio di Maddalena: d'età robusta.
<i>Emanuel</i>		
	}	Cuoco da sè; grasso esser tale potendo, ò pan- cieruto, ò naturalmente, ò per via d'arte.
<i>Simon Fatiseo</i>		
<i>Saul suo Copiero.</i>	}	d'onestà età Giouine.
<i>Sanfon</i>	}	Amanti di Maddalena. Sanfon d'altra statura, in- gristo, brauo. Dauid d'honestà età, ricco; Angelo vago giouinetto, tutti concorrenti nell' Amor di Maddalena.
<i>Dauid</i>		
<i>Angelo</i>		
<i>Due Angaletti</i>	}	Nel fin dell'opera, chè parlino, benchè poco. Per ultimo, Vedrassi il Cielo aperto, frà numero d'Angioli, che loderàno, cantàdo nello stilo recitatio, Maddalena, in- di dal Cielo à tutto volo scender vedransi in Theatro l'Ar- cangelo Michaele, e'l fauor Diuino, quali il congedo al Popolo dar douranno.

A 4

APPA-

Fig. 4 : G. B. Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente*, Milan, Fratelli Malatesta, 1652, f. A4 r. Bibliothèque Braidense de Milan.

LA GRAN
COMEDIA
DE LO QUE SON
MUGERES.

De don Francisco de Rojas.

Personas que hablan en ella.

Serafina.
Xibaja Gracioso.
Doña Matea.
Rafaela.
Inesica.

Don Marcos.
Don Roque.
Don Pablo.
Don Gonzalo.



Salen Serafina, y Rafaela.

Ser. Llevenla luego a un Convento,
no ha de estar en casa un hora.

Raf. Yo te confieso, señora,
que es justo tu sentimiento;
pero aunque es doña Mitea
con los hombres tan humana,
es enefeto tu hermana.

Ser. Enamoradita. y feal
que es esto? Raf. Templança ten.

Ser. No quieres tu que me allombre,
si en su vida ha visto hombre
que no le parezca bien?
El chico por lo donoso,

el grande por lo entallado,
el puero por descuidado,
el limpio por cuidadoso;
porque guarda al miserable,
por arrojado al valiente,
al que habla por eloquente,
al que calla por loable,
al cobarde por templado,
al hablador por chistoso,
al tibio por vergonzoso,
por discreto al mesurado,
al vano por presuncion,
por constante al importuno;

A

ja

Fig. 5 : F. de Rojas Zorrilla, *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1645. Première comédie, *La gran comedia de lo que son mujeres*, « Personas que hablan en ella », f. 1r. Biblioteca Complutense de Madrid.

Alors que la préface adressée au lecteur est un élément qui caractérise également les livres en prose romanesque²⁵⁸, le théâtre imprimé se distingue des autres genres, car il développe un appareil paratextuel répondant aux besoins propres à sa lecture²⁵⁹.

La liste des personnages (**fig. 3 et 4**) est l'un de ces éléments. Cette liste se trouve juste avant le texte théâtral et sert à introduire les différents personnages qui interviennent dans la pièce. La liste des personnages des pièces de théâtre espagnoles est souvent très synthétique : elle reporte les noms des personnages listés dans la colonne de gauche, et dans la colonne de droite on indique le rôle à l'intérieur de la pièce ou une caractéristique marquante, comme l'âge du personnage. Des descriptions plus longues des personnages sont en revanche fournies à l'intérieur des didascalies que l'on retrouve parsemées dans le texte dramatique. C'est ce que Véronique Lochert a mis en relief dans son étude, il est en effet fréquent que « les didascalies signalant l'entrée d'un personnage en profitent pour le décrire »²⁶⁰.

Au contraire, dans les pièces théâtrales italiennes, c'est dans la liste des personnages fournie au début de la pièce que l'on retrouve les caractéristiques spécifiques à chaque personnage. Ainsi, dans la page de la pièce de Giovan Battista Andreini, chaque personnage est décrit minutieusement. Notamment, le personnage principal, Maddalena, est une « *giovinetta e di pel biondo* » (« jeune fille et avec les cheveux blonds ») ; le personnage Massimino, est « *vecchio assai canuto, è curvo, sopra bastoncello reggendosi* » (« vieux très chenu, plié s'appuyant sur un bâton ») ; et encore Emanuel est « *cuoco da sè, grasso esser tale potendo, o pancieruto, o naturalmente, o per via d'arte* » (« cuisinier, gras ou pansu soit par nature soit en raison de son art »). Cela n'a pas été toujours ainsi. Dans les éditions théâtrales italiennes du XVI^e siècle, les personnages sont seulement listés comme nous l'avons vu dans les pièces espagnoles. C'est au XVII^e siècle que la liste des personnages se colore de caractéristiques décrivant les personnages.

Un autre élément qui distingue un texte théâtral d'autres types de textes c'est la disposition et la présentation du texte sur la page. Les blancs, les vides typographiques, la disposition du texte en colonnes, tous ces éléments aident le lecteur à se repérer dans la lecture et à rythmer le temps de l'action²⁶¹.

²⁵⁸ Cela a été bien mis en évidence par Anne Cayuela dans son étude *Le paratexte au siècle d'or...*, *op. cit.*.

²⁵⁹ V. Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e siècle et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 365.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 420.

²⁶¹ C. Biet et C. Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 543-4.

En Espagne, le texte est divisé en actes ou en « *jornadas* » (« journées »), comme c'est le cas par exemple de la pièce *Lo que son Mujeres* de Francisco de Rojas²⁶².

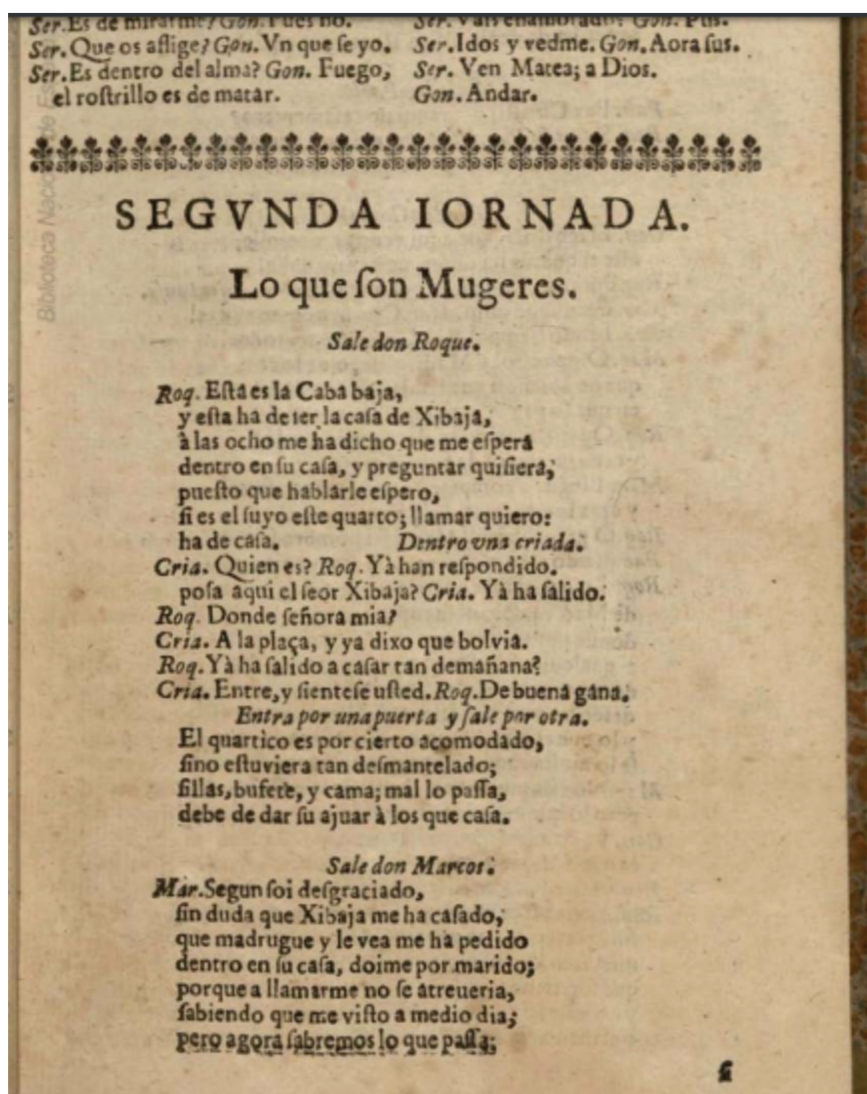


Fig. 6 : F. de Rojas, *Lo que son Mujeres*. In *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1645, f. 8r.

Pour des questions purement économiques, le texte est ensuite disposé sur deux colonnes. Cependant, le texte abandonne parfois la division en deux colonnes pour n'en maintenir qu'une seule. À notre avis, ce choix dépend de ce que l'éditeur ou l'auteur voulait mettre en relief. La lecture d'une seule colonne est moins gênante que la lecture d'un texte disposé sur deux colonnes. Le fait de passer de deux colonnes à une n'est donc pas un hasard, on peut même penser que l'auteur ou l'éditeur voulait souligner telle ou

²⁶² Éditée à l'intérieur de la *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1645.

telle réplique en la disposant sur une seule colonne au centre de la page. En effet, ce sont souvent des monologues que l'on retrouve disposés sur une seule colonne. Dans la pièce de Montalbán, *A lo hecho no hay remedio*, y *Príncipe de los Montes*, le texte passe d'une disposition sur deux colonnes à une seule, lorsque l'un des personnages principaux, Aurora (*Aur*) dit « *Pues escucha atentamente* » (« écoute attentivement », fig. 6).

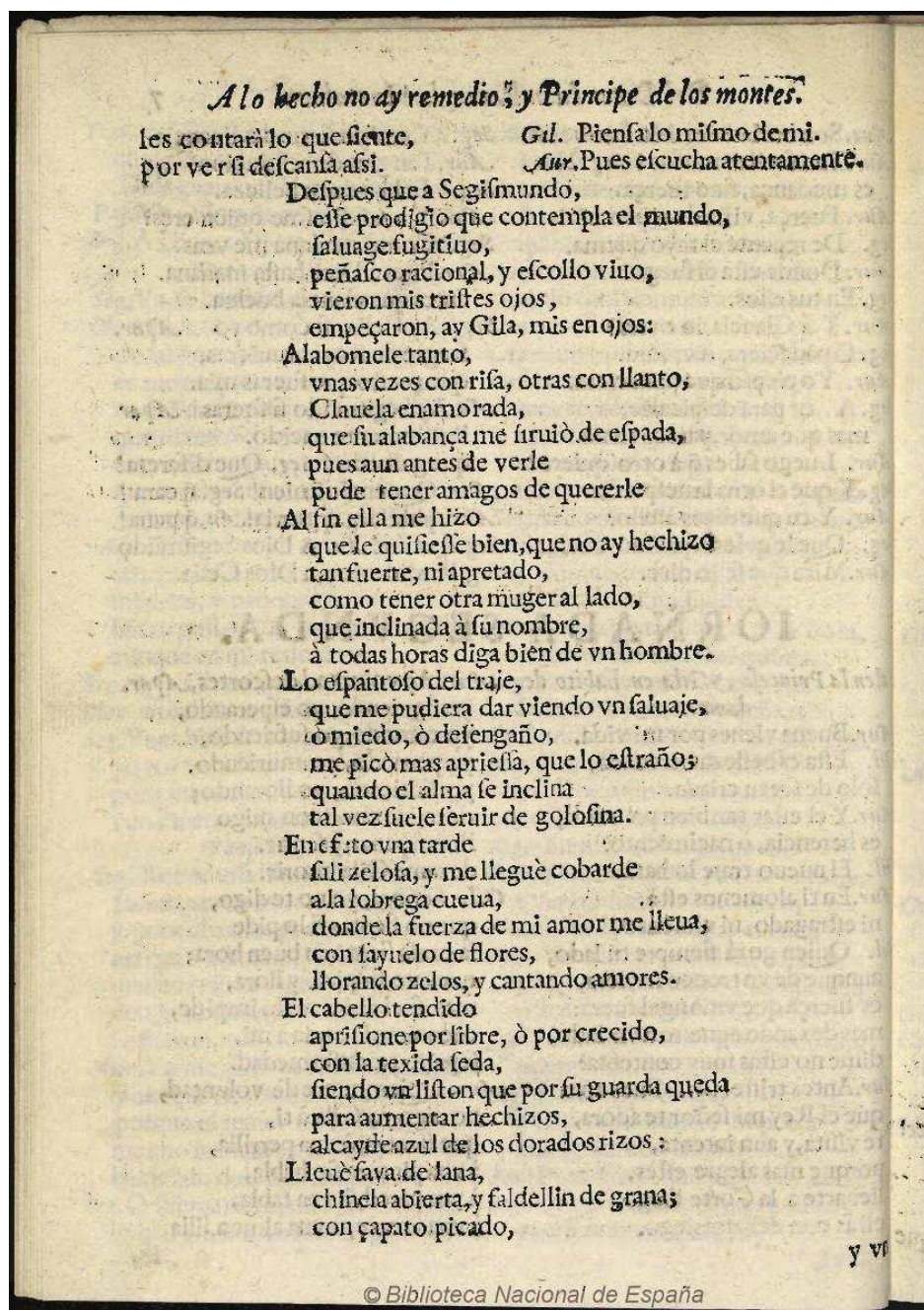


Fig. 7 : J. Pérez de Montalbán, *A lo hecho no hay remedio*, y *Príncipe de los Montes*. In *Primero Tomo de las Comedias*, Valence, Claudio Macè, 1652, f. 7v. Photo BNE.

Une fois le monologue d'Aurora terminé, le texte reprend la disposition habituelle en deux colonnes comme on peut le voir dans l'image suivante.

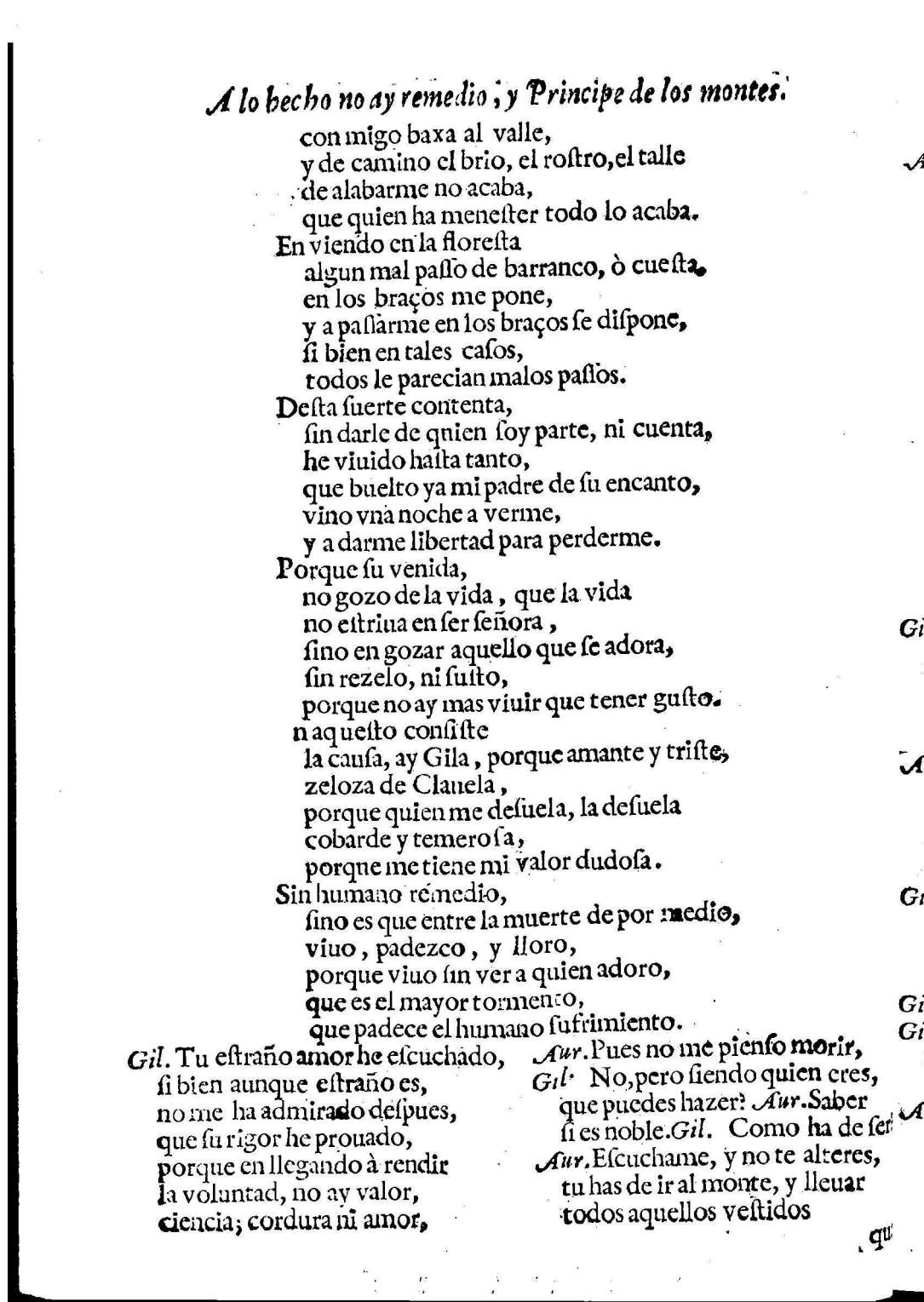


Fig. 8 : J. Pérez de Montalbán, *A lo hecho no hay remedio, y Principe de los Montes*. In *Primero Tomo de las Comedias*, Valence, Claudio Macè, 1652, f. 8v. Photo BNE.

Le texte théâtral imprimé des éditions italiennes est divisé en actes et en scènes, et ces dernières peuvent varier selon la longueur de la pièce. La disposition du texte dans la page d'une édition italienne ne se fait pas sur deux colonnes comme en Espagne, mais sur une seule. Cela est certainement le résultat du choix du format du livre : comme nous l'avons vu, les formats des livres de théâtre en Italie sont plus petits par rapport aux éditions espagnoles et ils ne permettent pas une division de la page en deux colonnes.

Un autre grand changement qui a été très largement étudié par Véronique Lochert concerne la présence de didascalies plus ou moins importantes à l'intérieur des pages des livres de théâtre imprimés. En effet, plus on s'approche du XVII^e siècle et plus le livre de théâtre présente des didascalies élaborées et complexes, alors qu'au XVI^e siècle, celles-ci ne sont que de simples indications des entrées et sorties des personnages²⁶³. Les didascalies peuvent occuper des positions différentes à l'intérieur du texte dramatique. Soit elles se trouvent intercalées entre deux répliques, soit elles sont positionnées dans les marges du texte. Toutefois, quelle que soit leur position, elles fournissent des indications de plus en plus élaborées concernant la position des personnages, leur façon de bouger sur la scène et les objets qu'ils doivent utiliser.

Force est de constater que tous ces éléments aident le lecteur à visualiser la spectacularité dynamique de la scène à la page imprimée statique.

Dans le prochain paragraphe, nous nous arrêterons sur l'importance des éditeurs dans le marché éditorial : c'est aussi grâce à eux que les livres de théâtre arrivent dans les librairies et, ensuite, dans les bibliothèques privées des lecteurs. Nous continuerons donc à analyser les caractéristiques du livre de théâtre imprimé en Espagne et en Italie, mais cette fois nous nous pencherons sur les éditeurs.

²⁶³ V. Lochert, *L'écriture du spectacle...*, *op. cit.*. Pour le cas italien voir aussi l'étude de F. Tansini, « La soglia della scena: Didascalie e note in alcuni testi drammatici italiani tra Sei e Settecento », *Paratesto*, n° 11, 2014, p. 109-125.

II. Éditer le théâtre à la première époque moderne : les éditeurs face au marché éditorial théâtral

Comme nous l'avons constaté, l'impression d'un livre nécessite un long processus typographique dont l'auteur est souvent absent.

En effet, l'imprimerie s'affirme en Europe et les agents impliqués dans ce marché sont multiples : imprimeur, éditeur, libraire, bibliothécaire, marchand de livres, colporteur, etc. Aux débuts de l'imprimerie, comme la critique l'a souligné²⁶⁴, ces figures sont interchangeableables.

Ainsi que le suggèrent les pages de titres des livres de théâtre, au XVII^e siècle, la figure du libraire-éditeur et de l'imprimeur sont désormais indépendantes l'une de l'autre²⁶⁵. Le premier devient l'acteur principal de cette innovation : l'éditeur apporte le capital nécessaire à l'impression, il procure les matières premières, il fixe le prix du livre, et il se préoccupe de la distribution du nouvel objet sur le marché. Comme l'explique Alfonso Mirto : « L'éditeur au sens moderne, représente désormais la figure principale dans le domaine complexe du marché du livre, et dans ce rôle, remplace l'imprimeur »²⁶⁶. Dans les pages de titre des livres figurent à la fois le nom de l'éditeur et celui de l'imprimeur. Dans les livres espagnols par exemple, le nom de l'imprimeur est clairement introduit par la préposition *por*, suivi par le nom de l'éditeur, introduit par la mention *a costa de*, c'est-à-dire « à la charge de ». Quand l'ouvrage ne mentionne pas le nom de l'éditeur, le coût de l'impression revient soit à l'auteur, soit à un tiers (mécène, dédicataire, etc.), soit à l'imprimeur lui-même.

Parfois éditeur et imprimeur coïncident, ou bien l'éditeur n'est pas l'imprimeur, mais il est aussi libraire. C'est notamment le cas de Miguel Martínez²⁶⁷, libraire et éditeur dans la Madrid de la première moitié du XVII^e siècle.

²⁶⁴ Sur la situation des éditeurs et imprimeurs en Italie au XVII^e siècle, voir F. Barberi, « Introduzione alla tipografia italiana del Seicento. I », *Accademie e biblioteche d'Italia*, 1984, 3, p. 212-237. Pour les acteurs de l'imprimerie voir aussi Alfonso Mirto, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento*, II, Florence, Centro Editoriale Toscano, p. 14. Pour plus d'informations sur la figure de l'éditeur, libraire et imprimeur en Espagne, se référer à J. Moll, « El impresor, el editor y el librero », N. Baranda (coord.); V. Infantes de Miguel (dir.), F. Lopez (dir.), J.-B. Botrel (dir.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupiérrez, et al., 2003, p. 77-84.

²⁶⁵ F. Barberi, « Introduzione alla tipografia italiana del Seicento. I », *op. cit.*, p. 226.

²⁶⁶ A. Mirto, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento*, II, Florence, Centro Editoriale Toscano, 1994, p. 14.

²⁶⁷ T. Dadson, « La librería de Miguel Martínez (1629), librero y editor del primer tercio del siglo XVII », *Bulletin Hispanique*, 99, 1, 1997, p. 41-71.

Dans un article, Anne Cayuela²⁶⁸ donne une très belle description du libraire-éditeur madrilène du XVII^e siècle, en disant qu'il s'agit d'une figure entre deux mondes : d'un côté, le monde de l'art, l'éditeur est effet un créateur, un artisan du livre ; et de l'autre le monde de la vente et de l'argent. Deux mondes opposés, mais tous les deux nécessaires pour la survie du libraire-éditeur.

En Italie, le processus est le même. Les formules telles que « *all'insegna di* », « *per* » (« au nom de », « par »), suivies par les noms des éditeurs restent visibles dans les pages de titre.

À l'origine de la production des livres, l'éditeur est la figure la plus importante en ce qui concerne la circulation du texte produit par l'auteur. Il nous semble donc important de nous arrêter encore un moment sur le travail des éditeurs et sur le rapport qu'ils instaurent avec le livre de théâtre au XVII^e siècle. Pour ce faire, les paratextes – et surtout les préfaces rédigées par les éditeurs de la pièce elle-même – sont une source extrêmement riche.

Certaines préfaces nous montrent des éditeurs qui s'approprient l'œuvre de l'écrivain. Cette appropriation renvoie à la constitution matérielle du livre : le format, les caractères, la mise en page, les illustrations, les discours que ces éléments véhiculent. L'écriture des épîtres dédicatoires et avis aux lecteurs, qui sont – comme le dit Amedeo Quondam – « des écritures fonctionnelles à la production (matérielle et financière) du livre »²⁶⁹, relèvent également de cette entreprise d'appropriation. Plus rares sont les éditeurs qui s'excusent de vivre du travail des autres. C'est le cas de l'éditeur Erasmo Viotti, qui prie le dédicataire de deux tragédies de Pomponio Torelli, *Merope* et *Tancredi*, de ne pas l'accuser et de ne pas mépriser le fait qu'à travers le travail des autres il fait ce que par lui seul il ne pourrait pas faire²⁷⁰.

L'éditeur est en quelque sorte un créateur de livres qui rentre vite en compétition avec les auteurs des livres qu'il veut éditer. Pour survivre dans un marché comme celui de l'imprimerie, il doit élaborer de véritables stratégies éditoriales pour convaincre les lecteurs d'acheter ses éditions.

²⁶⁸ A. Cayuela, « Alonso Pérez et la "libropesía" : aspects du commerce de librairie dans la première moitié du XVII^e siècle à Madrid », *Bulletin Hispanique*, t. 104, n°2, 2002, p. 645-655.

²⁶⁹ A. Quondam, « La letteratura in tipografia », *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, sous la direction de A. Asor Rosa, Turin, Einaudi, 1983, p. 637 : « *Le scritture di lettere dedicatorie, di avvisi ai lettori, sono scritture ausiliarie, funzionali alla produzione stessa (materiale e finanziaria) del libro. L'editore parla soprattutto – e sempre – nel corpo fisico del suo libro : nel formato, nei caratteri, nell'impaginazione, nei corredi illustrativi, nei discorsi che questi elementi « tecnici » veicolano : ne attraversa lo spessore, lo riproduce, lo raddoppia* ».

²⁷⁰ P. Torelli, *La Merope e il Tancredi tragedie*, Parme, Erasmo Viotti, 1598. Dédicace.

Il est donc fondamental pour un libraire-éditeur de connaître son propre public. Dans certaines dédicaces, on constate l'attention que les éditeurs prêtent aux goûts de certains parmi leurs clients les plus fidèles.

Par exemple, le libraire Roberto Deuport, auteur de la dédicace de la *Parte veinticinco de las comedias* de Lope de Vega²⁷¹, évoque la nature des goûts de son dedicataire, Don Francisco Antonio González Jiménez de Urrea. Dès la première ligne, l'éditeur déclare que « ces poèmes dramatiques voient le jour, ou pour ainsi dire retournent à la grande bibliothèque de Votre Grâce, où il y a à la fois tant de textes imprimés et d'autres [les manuscrits] qui désirent l'être, qu'on pourrait rédiger une liste très longue de ces derniers »²⁷². Ces mots nous laissent supposer que l'édition de ce vingt-cinquième recueil des pièces de Lope de Vega a été en effet voulue par le dedicataire de la pièce, qui est apparemment un amateur de livres, et plus précisément de livres de théâtre. De même, le libraire-éditeur italien Lodovico Amadei dédie la pastorale de Cristoforo Castelletti, *Amarilli*²⁷³, à Ottavio Panizzuol qui est l'un des clients de sa librairie. C'est Amadei en personne qui nous informe sur les goûts de son client. Car, apparemment, Ottavio Panizzuol fréquentait souvent la « bottega » (« boutique ») d'Amadei et, ce dernier, pour le remercier de sa confiance, lui a dédié cette pièce, car il sait combien Panizzuol aime ce genre de lecture²⁷⁴.

Le travail des libraires-éditeurs dans le monde de l'imprimerie du XVII^e siècle est fondamental, car c'est à travers l'édition que la pièce théâtrale peut avoir une seconde vie et aspirer ainsi à l'immortalité. Selon Jaime Moll, en Espagne, la majorité des œuvres est financée par les éditeurs²⁷⁵. En lisant certaines des dédicaces rédigées par les éditeurs, on voit que l'éditeur du XVII^e siècle est de plus en plus conscient de son importance dans la transmission des textes, qui autrement resteraient inédits. Dans la *Parte venticuatro de las comedias de Lope de Vega*, Pedro Verges profite de la dédicace adressée à un haut fonctionnaire pour rappeler sa responsabilité d'éditeur dans la parution de ce recueil : « *se han impreso a mi costa* » (« on les a imprimées à mes frais »).

²⁷¹ L. de Vega, *Parte veinticinco de las comedias*, Saragosse, Viuda de Pedro Vergés, 1647. Dédicace (*IdT*).

²⁷² *Ibidem* : « *Salen a la luz estas Poesías Dramáticas, o por mejor dezir, se restituyen a la copiosa Bibliotheca de V.m. donde ay tantas impresas y que desean la estampa, que se pudiera hazer una lista muy numerosa dellas* ».

²⁷³ C. Castelletti, *L'Amarilli pastorale*, Venise, Sessa, 1606. Dédicace.

²⁷⁴ *Ibidem* : « *Quelle poche volte, che vostra Sig. Illustre è stata a comprare Libri da me, nella bottega, nella quale già alquanti anni attendo, l'ho scoperta tanto amorevole e di tal gratia dotata, che me lo son tal modo affezionato, che ho sempre desiderato che m'assepprenti l'occasione di potergli mostrar qualche segno onorevole di quanto io l'amo. (...) e conoscendo quanto vostra signoria si diletta in tal simil lettura, e quanto gusto ne prenda [...] mi son risolto di fargline un presente et dedicagliela* ».

²⁷⁵ Cité par A. Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or...*, op. cit., p. 60.

L'éditeur qui rédige la dédicace vise des destinataires précis en cherchant à promouvoir son travail auprès de l'entourage auquel le destinataire appartient. C'est par exemple le cas de l'imprimeur vénitien Giovanni Alberti qui en 1607 édite la *comedia nuova La Sorella* du napolitain Giambattista Della Porta. Alberti, auteur de la préface, s'adresse à Giovan Giulio Parision, apparemment un traducteur de son époque, et lui avoue que s'il choisit de lui rendre hommage avec cette publication ce n'est que parce qu'il espère un jour pouvoir éditer certaines de ses œuvres, entre autres la *Djpopaja, o sia creazione del mondo tratta dalla divina settimana di Guiglielmo Sallusto Franzese*, qui est encore inédite²⁷⁶. Et encore, dans une dédicace à Giovanni Battista Fracaseti – placée dans l'édition *La moglie dei quattro mariti* (Venise, 1659) de l'auteur Giacinto Andrea Cicognini –, l'éditeur vénitien Giacomo Batti fait mention d'une dette qu'il a envers le dedicataire. L'éditeur avoue qu'il espère que son interlocuteur apprécie son don afin qu'il puisse continuer à l'éditer.

1. Titres, illustrations et listes de livres

À partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, les pages de titres « deviennent ainsi toujours plus compliqués, s'enrichissant d'indications supplémentaires sur les dedicataires, sur l'histoire éditoriale précédente, et sur les éventuelles révisions du texte », on insère même des « appendices destinés explicitement à la lecture, comme les arguments en prose qui résument l'intrigue, les dissertations de poétique [...], ou les "prologues pour ceux qui lisent" distincts des "prologues à réciter" »²⁷⁷. Tous ces éléments sont introduits par les éditeurs, qui essayent à ce moment-là de faire du théâtre sur scène un théâtre à lire et, par conséquent, à vendre.

La stratégie de vente de l'éditeur commence dès la page de titre. Le premier élément sur lequel le client pose ses yeux est sans aucun doute le titre. Celui-ci est alors écrit en grands caractères et il occupe la première moitié de la page. Souvent, afin d'attirer plus de clients, au titre s'ajoute ce que Marzia Pieri a défini comme « des indications supplémentaires », c'est-à-dire des adjectifs et des attributs qui mettent l'accent sur l'authenticité de l'œuvre.

Par exemple, l'éditeur madrilène Francisco Sáenz présente l'édition du cinquième recueil des comédies de Calderón de la Barca comme étant le « véritable » recueil :

²⁷⁶ G. Della Porta, *La sorella, comedia nuova*, Venise, Alberti, 1607.

²⁷⁷ M. Pieri, « Instructions pour lire le théâtre : les exemples siennois et vénitiens du début du XVI^e siècle », A. Cayuela, F. Decroisette, B. Louvat-Molozay et M. Vuillemoz (dir.), *Préface et critique...*, op. cit., p. 251.

Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderon de la Barca (Madrid, 1682). Francisco Sáenz tire profit du marché corrompu de l'édition théâtrale mise en place par certains éditeurs du Siècle d'or, car l'adjectif « *verdadera* » (véritable) n'a ici qu'une finalité, celle de dire au futur client que l'édition qu'il a sous ses yeux est bel et bien la seule autorisée. Le client est donc mis en garde par l'éditeur qui lui signifie en quelque sorte qu'il faut se méfier des autres éditions du même texte qu'il pourra peut-être trouver édité ailleurs par d'autres éditeurs.

De même, les titres des pièces de théâtre sont parfois accompagnés d'attributs, tels que « *comedia famosa* » et « *gran comedia* », ayant le même but que l'adjectif « *verdadera* » placé devant le titre du recueil des comédies de Calderón de la Barca, c'est-à-dire d'attirer l'attention du client. Les choix éditoriaux des titres des pièces ont parfois contribué à la fortune même de l'œuvre. Pensons par exemple au succès européen qu'acquiert la tragi-comédie de Rojas dès lors qu'en Italie Cesare Arrivabene propose en 1519 de l'intituler tout simplement *Celestina* et non plus *Tragicomedia de Calisto y Melibea*²⁷⁸.

Ensuite vient le nom de l'auteur qui est l'un des éléments les plus importants pour un éditeur du XVII^e siècle qui songe à une large visibilité dans le marché des ventes. En effet, comme l'a souligné Véronique Lochert, « à partir des années 1630, le profit du libraire repose davantage sur la mise en valeur du nom de l'auteur que sur un anonymat qui paraît de plus en plus suspect. [...] », parce que « l'auteur dramatique quitte peu à peu le statut de professionnel de la scène, poète à gages au service d'une troupe de comédiens, pour acquérir pleinement celui d'auteur, dont le nom est mis en valeur à l'ouverture du livre »²⁷⁹.

Venons-en maintenant aux illustrations insérées à l'intérieur des éditions de pièces de théâtre. Elles sont très rares, car un livre illustré suppose un coût important. D'ailleurs, les illustrations sont surtout présentes dans les pastorales, les tragédies et les tragi-comédies. Quelques exemplaires illustrés, notamment *Il Pastor fido con figure*²⁸⁰ de Giovan Battista Guarini et *l'Aminte avec figures*²⁸¹ du Tasse, figurent dans les collections des possesseurs des livres de théâtre que nous avons étudiés. Les illustrations permettent au lecteur d'entrer directement sur scène, de voir les costumes et de construire les

²⁷⁸ I. Paccagnella, « Fortuna veneziana della Celestina », V. Formentin, S. Contarini, F. Rognoni, M. Romero Allué, R. Zucco, *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, Padoue, Cleup, 2016, p. 155-165.

²⁷⁹ V. Lochert, « L'anonymat de l'auteur au théâtre... », *op. cit.*

²⁸⁰ Nous avons retrouvé une édition du *Pastor fido con figure* (in-4^o) dans les collections de Carlo Camillo II Massimo, Léopold de Médicis et Girolamo Mercuri.

²⁸¹ Il s'agit d'une édition en langue française, éditée à La Haye par Levyn van Dyk en 1681 (*in-12^o*).

paysages idylliques, tout comme la scénographie des théâtres aide à représenter l'action. Ainsi que le montre l'image ci-dessous (**fig. 9**), à côté de chaque personnage on indique son nom.

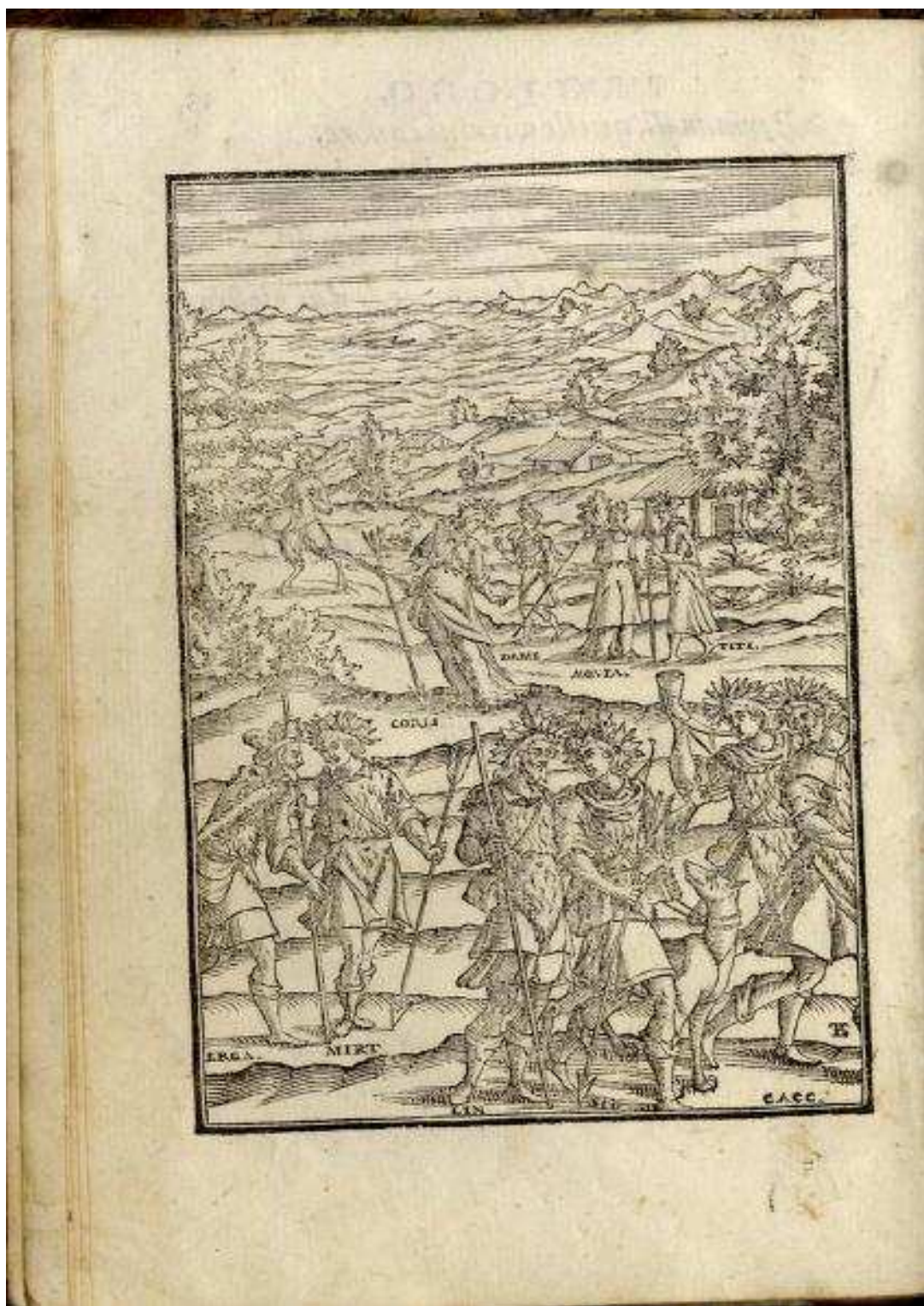


Fig. 9 : G. B. Guarini, *Il Pastor fido*, Venise, Ciotti, 1620. Image placée juste avant le premier acte (frontispice), p. 14.

Il était plus fréquent, en revanche, de faire graver les pages de titres des livres, qui attireraient ainsi les regards des clients. On peut donc supposer que les pages de titre gravés avaient un but clairement publicitaire.

À ce sujet, parmi toutes les éditions, l'une en particulier a attiré notre attention. Il s'agit de l'édition de Giovan Battista Ciotti de la comédie *Lo schiavetto* écrite par Giovan Battista Andreini et éditée en 1620. La marque typographique que l'éditeur-imprimeur vénitien adopte pour cette édition est singulière :



Fig. 10 : G. B. Andreini, *Lo Schiavetto commedia*, Venise, G. B. Ciotti, 1620. Page de titre.

Comme on peut le voir, il est question d'un esclave à la peau noire avec une corde au cou et vêtu d'une chemise décorée de motifs floraux. L'imprimeur laisse de côté la marque typographique utilisée normalement par son atelier, c'est-à-dire une Minerve

armée d'un bouclier et une lance, pour décorer la page de titre avec une image qui reprend le titre et le sujet de la comédie d'Andreini, notamment le déguisement du personnage principal, Florinda, en esclave. La personne chargée de graver la page de titre s'inspire visiblement des indications données par Andreini lui-même pour la représentation du héros principal. De fait, dans les indications que l'on retrouve placées à la fin de la comédie et qu'il appelle *Ordine per recitare lo Schiavetto con molta facilità* (Ordre pour jouer le *Petit esclave* avec beaucoup de facilité), au niveau de la troisième scène du deuxième acte, Andreini donne les renseignements suivants : « habit d'esclave pour Schiavetto, qu'il soit noble, avec carquois et arc. [...] deux fers d'esclaves, l'un au cou du Schiavetto et l'autre... »²⁸². Même l'édition milanaise datée de 1612 (éditée la même année que la représentation sur scène) par Pandolfo Malatesta et qui précède celle de Ciotti, présente une marque typographique similaire. Similaire, car, à part les traits du visage de l'esclave choisi par Malatesta - qui sont plus doux que ceux de Ciotti, la couleur de la peau, la chemise et le lien porté par l'esclave sont presque les mêmes. Les deux éditeurs ont donc choisi d'éditer l'œuvre en préférant donner au lecteur l'image du protagoniste, bien que la marque typographique soit la signature, le symbole de l'imprimeur.

²⁸² « *Abito da schiavo per lo Schiavetto, che sia nobile, con turcasso e arco. Abito per Rondone da schiavo vile, e più un staffilo de canapo. Duo ferri da schiavi, l'uno al collo di Schiavetto, l'altro di Rondone, quali si fingeranno con la latta. Un cofanetto acconcio su le spalle di Rondone* ». Le mot italien « *turcasso* » désigne un arc utilisé par les Turcs. Andreini cherchait probablement à donner à son personnage une apparence semblable à celle des esclaves turcs, fréquemment rencontrés dans l'Italie de la fin du XVI^e et du début du XVII^e suite aux guerres contre les Turcs en Méditerranée. À propos des éléments iconographiques et sonores employés par l'Andreini dans cette représentation, voir E. Wilbourne, « *Lo Schiavetto* (1612) : Travestied Sound, Ethnic Performance, and the Eloquence of the Body », *Journal of the American Musicological Society*, 63, 2010, p. 1-43.



Fig. 11 : G. B. Andreini, *L'Adamo*, Milan, Geronimo Bordini, 1617. Page de titre.

De même la représentation sacrée *L'Adamo* (fig. 11), qui est également le fruit du travail de l'Andreini, laisse de côté la marque de l'imprimeur pour insérer un frontispice gravé tout autour du titre de la pièce. Le frontispice représente néanmoins Adam et Ève dans le jardin d'Eden entourés d'animaux et d'arbres. Andreini prête beaucoup d'attention aux stratégies autopromotionnelles de ses œuvres, justement parce que certaines ne sont pas représentables. *L'Adamo*²⁸³ en est un bon exemple.

²⁸³ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* ». *op. cit.*, p. 377-380 ; L. Mariti, « Les stratégies éditoriales et les *Lecture Sceniche* de Giovan Battista Andreini, *Comico dell'Arte* », C. Bourqui, E. Caldicott et G. Forestier (dir.), *Le parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres de théâtre complètes au XVIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 121-150.



Fig. 12 : P. Bonarelli, *Il Solimano*, Pietro Ceconcelli, Florence, 1620. Page de titre.

Toujours en Italie, la tragédie de Prospero Bonarelli, *Il Solimano*²⁸⁴, est caractérisée elle aussi par une page de titre gravée représentant le protagoniste de la tragédie : Soliman est habillé selon les mœurs de son temps, se tient debout et arbore un sceptre surmonté d'une demi-lune renversée. La page de titre est du reste strictement liée à la dédicace de l'œuvre qui est adressée à Côme II de Médicis, car au-dessus de la tête de Soliman on retrouve le blason du Grand-duché de Toscane. Évidemment, cette référence assura encore mieux le succès européen de la pièce de Bonarelli, qui fut reprise en France très peu de temps après²⁸⁵.

Ces exemples montrent tous la tendance à utiliser la page de titre comme un lieu publicitaire qui évoque à la fois les sujets des histoires éditées et les personnes ayant permis d'éditer la pièce.

²⁸⁴ P. Bonarelli, *Il Solimano tragedia*, Florence, Pietro Ceconcelli, 1620. La même page de titre est aussi utilisée par l'éditeur Francesco Corbelletti lorsque quelques années plus tard il réalise une nouvelle édition du *Solimano* à Rome (en 1632).

²⁸⁵ S. Munari, « Introduzione », C. Vion d'Alibray, *Le Soliman. Tragi-comédie*, Rome, Aracne, 2006, p. 1-20.

Les éditions espagnoles ne contiennent que très rarement ce genre d'illustrations. En effet, il est plus fréquent de trouver dans les pages de titre de petites images figurant les personnages, leurs habits, leurs postures. Par exemple, la page de titre de la *comedia famosa del Mercader amante*, écrite par Gaspar de Aguilar (éditée à Valencia par Felipe Mey en 1616), montre trois personnages, reproduisant les trois acteurs principaux de l'œuvre, habillés selon la mode de l'époque²⁸⁶.

²⁸⁶ A. Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía : Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valence, Universitat de Valencia, 2008.



Fig. 13 : G. de Aguilar, *Mercader amante*, in *Norte de la poesía española* : ilustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos, Valence, Felipe Mey, a costa de Filipo Pincinali, 1616. Page de titre. BNE.

La tragi-comédie *Lysandro y Roselia* de Sancho de Muñón (éditée en 1542²⁸⁷) présente elle aussi une illustration gravée tout autour du titre : les protagonistes de cette histoire, Lisandro et Roselia justement, y sont représentés et leurs noms sont même

²⁸⁷ Le lieu d'édition et le nom de l'imprimeur ne sont pas présents sur la page de titre. Pour plus d'informations voir F. Ramírez de Arellano, marqués de la Fuensanta del Valle, *Colección de libros españoles raros ó curiosos*, t. 3, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1871.

indiqués par les initiales « Li » et « Ro ». Cette édition est l'une des rares éditions, que nous avons consulté, qui contient aussi des gravures illustrant les dernières et amusantes scènes du dernier acte de la comédie²⁸⁸.



Fig. 14 : S. de Muñón, *Tragicomedia de Lysandro y Roselia*, 1542²⁸⁹.

Les éditeurs interviennent aussi et plus directement à l'intérieur des préfaces et souvent cela arrive lorsque l'auteur n'est plus vivant. L'éditeur qui s'exprime dans les préfaces fait allusion à son propre travail en tant que fabricant de livres en mettant

²⁸⁸ La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* comporte également ce type de représentation des personnages.

²⁸⁹ Image tirée de l'article de P. Civil, « Grabados celestinescos. La ilustración de un género literario en la primera mitad del siglo XVI », D. Alvarez Roblin et O. Biaggini (ed.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2017, p. 85-101. L'auteur indique qu'il s'agit de la page de titre de l'édition imprimée à Salamanque en 1542 par Juan de Junta.

toujours en relief la valeur indiscutable de son travail. Vera Tassis²⁹⁰, ami et éditeur des œuvres de Calderón après la mort de l'auteur, invite par exemple le « lecteur sage et avisé » de la *Septima parte* de Calderón de la Barca à bien choisir entre une bonne et une mauvaise édition²⁹¹.

Dans l'avis à « celui qui lit », placé après la dédicace de l'auteur Michelangelo Rossi dans son drame en musique *Erminia sul Giordano*²⁹², l'imprimeur-éditeur Paolo Masotti cite une lettre écrite par un « gentilhomme ». L'auteur de cette lettre, dont on ne connaît pas le nom, décrit la première représentation du drame qui vient d'être imprimé et qui fut mis en scène chez le préfet de Rome. On parle des machines et des scènes qui furent extraordinaires grâce au travail de l'inventeur et ingénieur Francesco Guitti Ferrarese. L'éditeur conclut son avis en disant que cette œuvre est « bien construite comme le *S. Alessio* de Stefano Landi » – un autre drame toujours édité par lui – et il déclare enfin que les drames en musique sont très fréquents à Rome, « comme ces presses [c'est-à-dire celles de l'éditeur Paolo Masotti] en témoignent ». À la suite de l'essor de l'imprimerie, qui avait provoqué une hausse de l'offre de livres par rapport à la demande²⁹³, il devient toujours plus fréquent de trouver, dans les préfaces écrites par les éditeurs, des références aux livres qu'ils ont édités auparavant et que l'on peut retrouver dans les librairies. Ainsi figurent de véritables listes recensant tous les livres édités (une sorte de catalogue du libraire) et que l'éditeur place à la fin de l'ouvrage²⁹⁴.

2. Rhétorique éditoriale

C'est toutefois dans les préfaces que l'on retrouve les formes publicitaires les plus intéressantes. Enquêter sur les techniques de l'exposition écrite utilisées et sur les *topoi* employés nous fournit des informations tant sur l'auteur du prologue – comme le suggérait Donatella Riposio²⁹⁵ – que sur le lecteur auquel le livre est destiné. Les paratextes représentent une source fondamentale pour l'étude de la société d'une époque

²⁹⁰ Sur le travail d'éditeur de Vera Tassis voir Adrián J. Sáez, « Luces y sombras en la labor editorial de Vera Tassis : el caso de La devoción de la cruz », Variante et Variété, Actes du VIe « Dies Romanicus Turicensis », Zurich, 24-25 juin 2011, Pise, Edizioni ETS, 2013, p. 251-266.

²⁹¹ P. Calderón de la Barca, *Septima parte de las Comedias*, Madrid, Juan Sanz, 1715. Avis au lecteur.

²⁹² Édité à Rome par Paolo Masotti en 1637.

²⁹³ L. Balsamo, « Verso una storia globale del libro », id., *Per la storia del libro. Scritti di Luigi Balsamo raccolti in occasione dell'80° compleanno*, Florence, L. S. Olschki, 2006, p. 105-127 (p. 116).

²⁹⁴ Luca Tosin nous enseigne que le typographe génois Benedetto Guasco insérait, à la fin de chaque livre par lui-même édité, une liste contenant tous les livres publiés par lui jusqu'alors. Tosin explique également que ce choix éditorial est nécessaire à cause de l'énorme offre à laquelle les éditeurs du XVII^e siècle doivent se confronter. Voir : L. Tosin, « Su alcuni cataloghi dei libri a stampa di Benedetto Guasco tipografo-libraio genovese del XVII secolo », *La Bibliofilia*, CXII, 2010, 3, p. 329-368.

²⁹⁵ D. Riposio, *Nova comedia v'appresento...*, op. cit.

déterminée. Dans les prologues nous voyons proliférer toute sorte de métaphores et d'évocations de l'imagination utilisées par les éditeurs afin de convaincre le lecteur d'acheter la pièce. Certaines métaphores sont très récurrentes, voyons quelle était l'image que l'éditeur avait de lui-même et de son activité.

a. La résurrection de la pièce : l'éditeur-Dieu

Les cas que nous analyserons maintenant nous montrent deux *topoi* que les éditeurs semblent utiliser très souvent dans les avis aux lecteurs qui précèdent les textes édités. D'abord on verra le *topos* de la mort-vie de l'auteur. Selon ce *topos*, les œuvres continuent à vivre grâce au travail de l'éditeur. Ensuite, on s'arrêtera sur le *topos* de la découverte hasardeuse de la pièce par l'éditeur, qui se voit en quelque sorte "contraint" de l'éditer.

Voyons d'abord le thème de la mort de l'auteur, qui est par ailleurs souvent accompagné de son opposé, le *topos* de l'accouchement de la pièce, laquelle est donc entendue comme la "fille" de l'auteur qui est en ultime instance confiée au bon sens du lecteur. Dans ce cas, l'éditeur se fait garant de la survie d'une œuvre de tel ou tel auteur qui vient de mourir en proclamant dans le paratexte que c'est seulement grâce à lui que celle-ci peut survivre malgré la mort de son auteur. De cette façon, l'éditeur devient le deuxième créateur de la pièce. C'est seulement ainsi que la pièce peut atteindre le public, autrement elle resterait inconnue pour toujours.

C'est ce que nous lisons, par exemple, dans l'avis au lecteur rédigé par l'imprimeur vénitien, Francesco Baba, placé avant le texte du drame en musique de Fulvio Testi, *L'Arsinda* (Venise, 1652)²⁹⁶. L'éditeur Francesco Baba²⁹⁷ écrit que même si la Parque a coupé le fil de la vie de Testi, grâce à lui, la fille de l'auteur [la pièce] peut voir la lumière²⁹⁸. L'éditeur compare ici la pièce inachevée de l'auteur Testi et qu'il décide de publier, à la vie du même auteur dont le fil a été prématurément coupé²⁹⁹. La métaphore de la vie est ensuite amplifiée par le fait que pièce et auteur sont liés par le même lien qui existe entre un père et sa fille, et dont l'éditeur se fait le promoteur et se porte garant. Cette garantie de résurrection est entre autres soulignée par le fait que l'éditeur propose

²⁹⁶ Cette pièce a été recensée dans l'inventaire du libraire Bosio Veneziano.

²⁹⁷ À propos de la vie de Francesco Baba nous n'en savons pas beaucoup, à part le peu de lignes qu'on peut lire dans le Dictionnaire Biographique *Treccani* en ligne.

²⁹⁸ F. Testi, *L'Arsinda, ovvero la discendenza dei Serenissimi Principi d'Este*, Venise, Baba, 1652, p. 3.

²⁹⁹ *Ibid.*, « *La Parca crudele che recise immaturo lo stame della vita al Signor Conte D. Fulvio Testi di gloriosa memoria, troncò nel medimo colpo il filo alla presente Composizione* ».

« aux lecteurs » une sorte d'explication du sujet, du lieu et des personnages de la pièce avant de laisser place au texte.

Un autre exemple. Dans la dédicace de la pièce adaptée de l'espagnol par Giacinto Andrea Cicognini, *La Mariene, overo il maggior mostro del mondo*³⁰⁰ adressée à Francesco Medici, « noble de la Vénétie », et rédigée par l'éditeur Giacomo Batti, il est toujours question d'auteur mort et ressuscité grâce aux pouvoirs de l'imprimerie. L'éditeur prend sa plume pour comparer la pièce de Cicognini à une fille errante, seule et sans parents et déclare : « elle a été ranimée par mes presses »³⁰¹. Le terme "ranimer" (*ravvivare*) est une claire allusion, tout comme pour l'exemple précédent, à la capacité de l'imprimerie de redonner vie aux textes qui mourraient avec leur auteur s'ils n'étaient pas imprimés.

En Espagne aussi, les éditeurs des dramaturges les plus célèbres du Siècle d'Or utilisent le sujet de l'immortalité que l'imprimerie assure à leurs œuvres pour faire leur propre publicité auprès des lecteurs. À ce sujet, l'éditeur et « marchand de livres » Pedro Coello³⁰², qui écrit le prologue de la *Parte XXIII* des comédies de Lope de Vega éditée trois ans après la mort de l'auteur, en 1638, par María de Quiñones à Madrid³⁰³, dit que pour lire les œuvres de Lope de Vega, « *este casi más que hombre* » (« qui est presque plus qu'un homme »), il faut compter sur les personnes qui vivent encore. Voici donc expliqué le but de son travail d'éditeur, qui ne fait que satisfaire les amateurs de ce qui est « bon »³⁰⁴. Pedro Coello insiste à plusieurs reprises sur la pratique de la lecture des *comedias* de Lope en affirmant que la moindre pièce de Lope oblige toujours le lecteur à arriver à la fin³⁰⁵. Il conclut en proclamant que tous ceux qui n'ont pas pu - mais auraient voulu - voir sur scène les comédies de Lope de Vega, peuvent enfin le faire grâce à cette édition.

³⁰⁰ Cette pièce a été recensée à l'intérieur de l'inventaire de Léopold de Médicis. *La Mariene* de Cicognini est en effet l'adaptation de *Mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca.

³⁰¹ G. A. Cicognini, *La Mariene, overo il maggior mostro del mondo*, Venise, Nicolò Pezzana, 1662 : « *si può dir ravvivata dalle mie Stampe* ».

³⁰² On peut lire quelques informations biographiques sur la vie de Pedro Coello dans l'étude de A. Cayuela, « "He determinado de imprimir lo que he escrito todo". Francisco de Quevedo ante la edición de sus obras », *Id.* (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Saragosse, Prensas Universitarias, 2012, p. 194 et suivantes. D'après l'autrice, Pedro Coello, qui ne finança pas beaucoup d'éditions littéraires, privilégia en revanche les éditions en recueils et posthumes, comme celle dont nous parlons plus haut (*Ibid.*, p. 194).

³⁰³ L. de Vega, *Parte XXXIII*, Madrid, María de Quiñones, 1638. Préface (*IdT*).

³⁰⁴ *Ibid.* : « *Pedro Coello, mercader de libros, deseoso de agrandar a los amadores de lo bueno, para que las repasen, a falta de semejantes escritos ; como el apetitoso de regalado manjar, que por no inclinarse a otro inferior, vuelve a asir de lo que ya habías [sic] puesto a parte* ».

³⁰⁵ *Ibid.* : « *Nunca se ve esto tanto como al tomar una comedia de las menores de Lope, que siempre obliga a que se acabe de leer, no menos que las mayores de otros* ».

À son tour, le libraire-éditeur Antonio de Logroño, qui édite les comédies de Antonio de Solís à Madrid en 1681, nous informe sur son travail de rassemblement des pièces de Solís en *partes* à travers ces mots : « les comédies étant toutes filles d'un seul père, et sœurs par nature, elles sont ici réunies dans leur plus haute grâce, et demandent pardon pour le travail [que l'éditeur] a dû faire pour les rassembler »³⁰⁶.

La comparaison de la pièce à une fille, dont l'auteur a accouché, est une image très utilisée aussi par les auteurs. À titre d'exemple, Luigi Groto, dans la dédicace de sa tragédie *Adriana*, écrit « le conseil le plus sage qui peut être donné à un père est celui de ne pas garder longuement chez lui les jeunes filles, mais dès qu'elles sont mûres pour le mariage, les libérer et les placer le mieux que l'on peut »³⁰⁷. Mais nous reviendrons sur cet aspect dans la troisième partie.

b. Faire sortir à la lumière

L'éditeur n'insuffle pas seulement la vie aux travaux des auteurs, mais il les tire aussi des ténèbres qui les cachent. « Lecteur. Cette comédie, intitulée *Le gelosie fortunata del principe Rodrigo*, sort au grand jour »³⁰⁸, c'est ainsi que l'éditeur Giacomo Monti commence l'avis au lecteur qu'il place dans la comédie de Giacinto Andrea Cicognini (Bologne, 1666). L'éditeur publie le livre et à travers son travail le rend public. De même, l'éditeur Angelo Tavano dit vouloir « exposer à la lumière du jour » les douze comédies de Lope de Vega qu'il imprime à Saragosse en 1604³⁰⁹. La dédicace de Tavano est intéressante, notamment parce que l'éditeur poursuit en disant qu'il a choisi de dédier les comédies de Lope de Vega à Don Gabriel Blasco de Alagón³¹⁰, afin qu'une fois sous la protection du destinataire elles puissent être remises en toute sécurité entre les mains du peuple. L'éditeur Juan Berrillo, auteur de la dédicace à Juan Andrés Hurtado de Mendoza,

³⁰⁶ A. de Solís, *Comedias de Don Antonio de Solís*, Madrid, Melchor Alvarez, a costa de Justo Antonio de Logroño, 1681. Préface : « se han impreso ahora juntas, no por dallas mas estimación (que esa siempre la tendran suma) sino porque siendo hijas de un padre, y hermanas por naturaleza, con su mas gracia se hallaran juntas, excusando a tantos como los solicitan el trabajo de juntarlas ».

³⁰⁷ L. Groto, *Adriana*, Venise, Fabio et Agostino Zoppino, 1578. Dédicace. (*IdT*) : « Il più savio consiglio che possa cadere nel petto d'un padre è il non tenersi lungo spazio in casa le figliuole giovani, ma subito che son mature alle nozze sgravarsene e collocarle il meglio che può ».

³⁰⁸ G. A. Cicognini, *Le gelosie fortunata del principe Rodrigo*, Bologne, Giacomo Monti, 1666, p. 3 : « Lettore. Esce alla luce delle stampe questa Comedia, intitolata LE GELOSIE FORTUNATE DEL PRENCIPE RODRIGO, mà non vuole involta fra le tenebre di cieca credenza chiunque in componerla si dasse à pensare, che le parole Deità, Fato, e simili argomnetassero difetto di fede nell'Auttore, che non le framischio fra i suoi scritti, ò che per esser in bocca a personaggi Gentili, ò per dar conferenza à discorsi &c. ».

³⁰⁹ L. de Vega, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Saragosse, Angelo Tavano, 1604. Dédicace. (*IdT*).

³¹⁰ *Ibid.* : « Para remitirla seguras a las manos del vulgo ».

déclare, lui aussi, qu'il n'a « pour obligation précise que celle d'exposer au grand jour les pièces qui sont sous sa protection »³¹¹.

L'éditeur se préoccupe seulement de fournir une grande variété d'œuvres à ses clients, mais en utilisant la figure du dédicataire il les rassure aussi à propos de la qualité et la conformité du produit aux standards demandés par les autorités.

Bien que moins utilisé, le *topos* de la découverte d'une pièce méconnue est aussi employé par les éditeurs justifiant le choix de l'éditer. Cette découverte se traduit par une métaphore récurrente : « la pièce m'est tombée entre les mains » ou « le hasard m'a mis cette pièce entre les mains ». L'éditeur est donc celui qui fait don au public d'une pièce. On est toujours dans l'idée évoquée précédemment, c'est-à-dire celle de faire croire au lecteur que le travail de l'éditeur est indispensable.

Dans la dédicace au cardinal Borghese l'éditeur Bartolomeo Zanetti dit explicitement que la traduction des comédies de Térence qu'il vient de publier lui est tombée entre les mains et il affirme : « puisque c'est là une traduction très estimée par les gens cultivés en raison de sa fidélité, de l'excellent plaisir qu'elle procure et de l'élégance employée par le traducteur inconnu, j'ai osé l'honorer avec le nom de V. S. Illustrissime »³¹². Enfin, l'éditeur espagnol Angelo Tavano, dont nous avons déjà parlé auparavant, utilise cette image du hasard de la découverte des pièces, lorsqu'il affirme, dans l'avis aux lecteurs, que les comédies de Lope de Vega sont « arrivées jusqu'à ses mains »³¹³.

c. Un jardin de lettrés

Les métaphores utilisées par les éditeurs afin de promouvoir leur travail peuvent être parfois très ingénieuses comme celle employée par l'éditeur de la comédie de Giacinto Andrea Cicognini, *La moglie di quattro mariti*, Giacomo Batti, libraire de la « Frezzaria », c'est-à-dire de la petite rue située entre le Théâtre de la Fenice et la Place Saint-Marc à Venise. Dans cette édition, le libraire-éditeur évoque la grande quantité d'auteurs dont le XVII^e siècle est riche en la comparant à un jardin de lettrés. En partant de cette affirmation, l'éditeur se décrit comme un « jardinier » (« *giardiniero* ») de ce

³¹¹ *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega*, Madrid, Juan Berrillo, 1617. Dédicace : « *Tengo por precisa obligación el no sacar a la luz ninguna menos que debajo de su amparo* ».

³¹² Térence, *Commedie*, Rome, Bartolomeo Zanetti, 1612. Dédicace : « *Essendomi dunque venuta alle mani questa traduzione dagli intelligenti molto stimata e per la fedeltà, e per la maestrevol vaghezza, e leggiadria dell'incognito traduttore, io ho avuto ardire all'honorarla col glorioso nome di V. S. Illustrissima* ».

³¹³ L. de Vega, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, op. cit.. Préface (*IdT*) : « *Las comedias, que habiendo llegado a mis manos estas doze de Lope de Vega, las quise sacar a la luz* ».

grand jardin, qui doit planter les « fleurs » (les pièces de théâtre) dans son propre jardin, c'est-à-dire dans sa librairie, afin de les vendre aux clients. Dans cette lettre au « benigno lettore », Batti invite ce dernier à ne pas oublier d'acheter ses « fleurs » afin qu'il puisse, avec l'argent tiré de la vente, payer les gens qui travaillent avec lui et ainsi faire pousser d'autres fleurs. On peut d'ailleurs observer que l'éditeur, dans les dernières lignes de sa lettre, fait allusion au faible intérêt pour les « fleurs » de la part des clients et du risque que le jardinier court si l'on n'en achète point. C'est pour cette raison que l'éditeur conclut sa lettre par l'annonce publicitaire de l'édition d'une autre pièce du même auteur, à savoir la *Mariene, ovvero il maggior mostro del mondo*, que nous avons citée plus haut.

Notre siècle est un jardin de lettrés ; chaque jour de nouvelles fleurs de poèmes érudits poussent. En revanche, il y en a beaucoup qui ne peuvent pas former de bouquets avec les autres ; c'est pourquoi moi (qui suis par ailleurs inapte à la culture d'un tel jardin), j'ai tant de mal à choisir les meilleures tout en en faisant pousser d'autres dans des terrains étrangers pour ensuite les transplanter dans mon jardin. Telle a été ma tâche avec de belles et nombreuses plantes semées par le très fécond esprit du Seigneur Cicognino. Aujourd'hui, je fais renaître pour toi à travers ces presses, *La Moglie e i quattro Mariti*, qui sera sans doute l'une des Fleurs les plus belles que l'on puisse offrir à l'odorat des gens vertueux. J'agis ainsi afin que tu sois satisfait ; je voudrais que tu connaisses mon travail et que tu apprennes que pour cultiver pour toi ce jardin je ne travaille pas seul, mais je veille à rémunérer les employés grâce à mon talent. Rappelle-toi de venir acheter des fleurs, afin qu'avec le profit qu'il en dérive je puisse faire pousser d'autres fleurs que je t'ai promises toujours, et j'espère que ton manque d'intérêt pour les fleurs ne fasse pas aller à la ruine le jardinier. Dans très peu de temps sortira la *Mariene*. Porte-toi bien³¹⁴.

La lettre de Batti est vraiment un exemple de ce qu'on pourrait définir aujourd'hui comme de la publicité faite avec humour. Or, nous n'avons que très peu d'informations sur ce curieux personnage³¹⁵, mais il fut quelque'un de très actif dans l'édition des pièces

³¹⁴ G. A. Cicognini, *La moglie di quattro mariti*, Venice, Giacomo Batti, 1659. Avis au lecteur : « *Il nostro secolo è un giardino di letterati ; ogni giorno germogliano novi fiori di Componimenti eruditi. Molti ne sono però che non vanno a mazzo con gli altri ; ond'io (benché inabile alla cultura d'un orto tale) mi prendo talvolta fatica di sceglierne i migliori, e altri ne faccio levar da stranieri terreni, e li trapianto in questo Giardino. Così ho fatto di molte belle piante prodotte già dal fecondissimo Ingegno del Sign. Dottor Cicognino. Al presente ti faccio rinascere dalle Stampe, la Moglie de i quattro Mariti, che sarà forse uno de' Fiori più belli, che possino offrirsi all'odorato de' Virtuosi. Il tutto opero, à fine, che ti sodisfi ; vorrei, che lo conoscessi, e t'assicurassi, che nel lavorarti quell'orto, v'impiego non solo la propria industria, mà convergo a pagarne i Lavoratori col mio Talento. Raccordati di venir à comprar de' Fiori, acciò con l'utile, che trarrò da quelli, che già sono nati, possa farne nascer de' gli altri, il che prometto ogni volta, che la tua poca voglia di Fiori, non mandi il Giardiniero in rovina. Et in breve sta attendendo la Mariene. Sta sano ».*

³¹⁵ D'après ce que les sources nous ont laissé, il semblerait que Batti était ignorant (apparemment, il ne savait ni lire ni écrire), qu'il n'était pas inscrit à l'ordre des libraires et qu'il fut jugé pour détention de livres interdits. Cf. : M. Zorzi, « La Venezia barocca. Arte e cultura : La produzione e la circolazione del libro », *Encyclopédie Treccani.it* (disponible en ligne).

et surtout des livrets d'opéra, car on retrouve son nom dans plusieurs page de titre de drames baroques³¹⁶. Il fut imprimeur, éditeur et libraire. D'après les sources et ce qu'il nous dit à travers sa préface, il préférait faire imprimer les pièces par d'autres imprimeurs vénitiens avec lesquels il collaborait, comme Andrea Giuliani ou Niccolò Pezzana, puis il les vendait lui-même. Cette dédicace éclaire aussi la situation éditoriale dans laquelle les éditeurs se trouvaient. Au XVII^e siècle, le succès de l'imprimerie conduit à une augmentation substantielle de l'offre qui surpasse largement la demande. Certains auteurs et éditeurs notent ce phénomène et s'en plaignent entre les lignes des prologues. Le dramaturge Montalbán à la fin du prologue du premier tome de ses comédies, invoque Dieu pour qu'il exalte sa renommée, pour qu'il assure la vente de ses livres et le succès pour ses comédies, car à son époque il y a beaucoup de livres du même écrivain qui se vendent, mais qu'on n'achète pas³¹⁷.

L'image d'un jardin où les écrits prolifèrent est une métaphore récurrente utilisée tant par les éditeurs que par les auteurs. C'est justement avec cette métaphore que le dramaturge Giovanni Battista Andreini ouvre la dédicace aux lecteurs de sa comédie *Lo schiavetto* : « Bien que je sois le cultivateur inexpert d'un jardin si fécond, le fait d'avoir exercé l'art comique aussi longtemps m'a néanmoins convaincu d'exposer au grand jour certains de ces sujets »³¹⁸. Même en Espagne le "jardin" est synonyme de production littéraire, car Miguel de Cervantes écrit dans la dédicace adressée au comte de Lemos, son protecteur : « à présent, que le petit jardin de mon esprit fane ou pas, les fruits qu'il offre, en quelque saison que ce soit, sont ceux de V. E., à qui j'offre ces comédies et *entremeses* »³¹⁹.

Les invitations que l'on retrouve dans les préfaces des éditeurs-libraires, lesquels avaient comme but la promotion de la vente du livre, représentent un mécanisme

³¹⁶ Il édita les œuvres de Francesco Busenello, de Giulio Strozzi (*La proserpina rapita*) et surtout de Giacinto Andrea Cicognini. À propos des éditions de Cicognini par Giacomo Batti, lire D. Simini, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce, Pensa multimedia, 2012.

³¹⁷ J. P. de Montalbán, *Primero tomo de las comedias*, Madrid, Imprenta del reino, 1635. Préface (*IdT*) : « Dios, por quien es, les alumbre el entendimiento para que mueran con su lengua; a vosotros os dé felices años de vida, y a mí lugar y tiempo para pagaros tanto género de favores como de todos recibo ya en la estimación de mi nombre, ya en el despacho de mis libros, ya en el aplauso de mis comedias, porque os doy infinitas gracias ».

³¹⁸ G. B. Andreini, *Lo schiavetto*, *op. cit.*. Dédicace : « L'aver io molt'anni esercitato l'arte comica, bench'io sia di così fiorito, e fruttuoso giardino inesperto cultore, m'ha nondimeno persuaso a dar in luce alcuni di questi soggetti ».

³¹⁹ M. Cervantès, *Ocho comedias*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615. Dédicace (*IdT*) : « Ahora se agoste o no el jardín de mi corto ingenio, que los frutos que él ofreciere, en cualquiera sazón que sea, han de ser de V. E. a quién ofrezco el de estas comedias y entremeses ».

fondamental de ce jeu qui est celui du marché libraire composé à la fois d'une demande et d'une l'offre et dont on verra quelques nouvelles relations au prochain chapitre.

Chapitre 3

Circulation du livre de théâtre imprimé en Italie et en Espagne au XVII^e siècle

Le moment est venu de nous intéresser aux circuits de vente proposés au lecteur du XVII^e siècle.

Quels sont les circuits de vente dont un lecteur du XVII^e siècle dispose ?

À ce sujet, il existe plusieurs canaux de vente plus ou moins étudiés. Les petits livres sont vendus aussi bien par les libraires dans leurs librairies et pendant les foires annuelles, que par les colporteurs, qui les distribuent en faisant concurrence aux libraires³²⁰. Consciente de la quantité des sources qu'il faudrait prendre en considération, nous avons décidé de focaliser notre attention sur quelques inventaires et catalogues de libraires.

Ainsi que nous l'avons dit dans les chapitres précédents, les libraires sont obligés par l'Inquisition de tenir un cahier-registre contenant tous les titres qu'on retrouve dans leur librairie (c'est le cas par exemple de l'inventaire des frères Avanzini de Parme que l'on verra plus tard). Cela permet de contrôler plus facilement la circulation des livres et la présence des livres interdits. Ces documents sont d'une extrême importance pour notre recherche, car nous y retrouvons la liste des livres dont les libraires disposent à un moment très précis de leur activité. Ces listes comprennent très rarement aussi les caractéristiques matérielles de chaque livre et les noms des clients de la librairie. Malheureusement, comme le rappelle Francesco Barberi, la plupart des catalogues des libraires sont manuscrits et conservés dans les Archives. Les inventaires des libraires sont en effet encore très rarement imprimés au XVII^e siècle³²¹.

Ce chapitre est donc consacré à la circulation des livres de théâtre, à une échelle à la fois nationale et internationale, afin de comprendre comment ces livres ont pu atteindre les étagères des bibliothèques des lecteurs espagnols et italiens que nous explorerons dans la deuxième partie de cette thèse.

³²⁰ M. Roggero, *Le carte piene di sogni...*, *op. cit.*, p. 231.

³²¹ F. Barberi, « Introduzione alla tipografia italiana del Seicento. I », *op. cit.*, p. 228.

Comme l'affirme Michel Simonin « il est certain que de tous les territoires de l'histoire culturelle du livre, le moins exploré est celui de la circulation des objets »³²². L'une des causes de cette réticence à explorer la circulation des objets-livres vient de la difficulté à retracer l'« historique » du voyage accompli par les livres mêmes depuis le moment de leur édition jusqu'à leur arrivée dans les bibliothèques qu'elles soient privées ou publiques. Il est vrai que depuis toujours, les livres se dispersent, passent de main en main et disparaissent dans des naufrages lors de périlleux voyages en mer. Mais plusieurs exemplaires sortis des presses du XVI^e et du XVII^e siècle sont arrivés jusqu'à nous : certains portent mêmes les marques de leurs lecteurs successifs (des notes, des ex-libris, des dessins) à travers lesquelles il est parfois possible de retracer le long voyage qu'ils ont accompli avant de s'offrir à nous.

Pour ce faire, dans un premier temps, nous privilégierons les inventaires et les catalogues des libraires de Venise et de Madrid, les deux villes qui sont le plus représentées dans notre base de données. Nous nous sommes basée sur les études déjà existantes³²³ et, le cas échéant, nous avons fait des recherches ciblées – là où cela nous a été possible – par exemple dans les Archives de Venise, Bologne, Rome et Madrid.

Dans un deuxième temps, pour connaître le fonctionnement du réseau du marché du livre international, il faut se tourner vers les correspondances. Ce sont justement les correspondances privées de certains collectionneurs qui nous éclairent sur la dynamique de l'action sur le marché et qui témoignent de toutes ces pratiques.

³²² M. Simonin, « La Méditerranée à l'assaut de Paris : Pierre Du Buisson, ses catalogues et ses livres », *L'encre et la lumière*, Genève, Droz, 2004, p. 815-830.

³²³ En ce qui concerne le domaine de l'édition espagnole, nous indiquons l'étude d'A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, op. cit.; celle de T. Dadson, « La librería de Miguel Martínez (1629)... », art. cit.; l'étude de J.-M. Laspéras, « El fondo de la librería de Francisco de Robles, editor de Cervantes », *Cuadernos Bibliográficos*, 38 (1979), p. 107-138. Concernant le domaine italien, nous signalons le livre de L. Rivali, *Profilo della libreria bresciana del Seicento : Bozzola, Turlino, Tebaldini, Fontana*, Il Prato, 2013 (édition numérique), où l'auteur décrit les inventaires et les librairies de quatre éditeurs de Brescia ayant vécu au XVII^e siècle. Pour le secteur de l'édition vénitienne nous évoquons l'étude de S. Minuzzi, *Inventario di bottega di Antonio Bosio veneziano (1646-1694), indici a cura di Alessia Giachery*, Venise, Regione del Veneto, Edizioni Ca' Foscari, 2013. Les travaux consacrés aux inventaires des libraires ne sont pas nombreux mais les spécialistes ont constitué des répertoires recueillant les éditions éditées au cours des XVI^e et XVII^e siècles dans un pays ou dans une ville spécifique. Pour cette étude nous nous sommes appuyée sur les répertoires de S. Franchi, *Le impressioni Sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1994 et du même auteur, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Rome, Edizioni di storia e di letteratura, 1988. Nous rappelons également l'étude de C. Griffante, *Le edizioni veneziane del Seicento. Censimento*, Milan, Editrice Bibliografica, 2003 et celle de Mauro Hausbergher, *Annali della tipografia Zanetti. Trento 1625-1683*, Trento, Biblioteca comunale di Trento, 1997. En ce qui concerne les répertoires espagnols nous évoquons celui de J. A. Méndez Aparicio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca pública del estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991. Pour les éditions françaises présentes dans les catalogues des libraires, nous nous sommes appuyée sur le répertoire d'A. Riffaud, *Répertoire du théâtre français imprimé 1630-1660*, Genève, Droz, 2009.

Dans les deux cas, nous trouvons les informations nécessaires pour esquisser un possible trajet de la circulation livresque à cette époque entre l'Italie et l'Espagne.

I. Circulation nationale : l'exemple de Venise et de Madrid

Parmi les circuits utilisés par les collectionneurs nous rappelons le circuit familial, le circuit regroupant les personnes ayant une charge politique ou religieuse ; et enfin, un circuit plus large qui se fonde sur l'échange, le prêt, le don et bien évidemment l'achat³²⁴. Il se crée ainsi un réseau de personnes qui ont toutes un élément en commun qui est le livre. Comme le rappelle Luca Tosin, il ne s'agit pas seulement d'écrivains qui demandent des conseils sur leurs propres œuvres, mais aussi de collectionneurs et de mécènes³²⁵.

1. La vente du livre de théâtre à Venise et alentours³²⁶

En ce qui concerne le cas de Venise, deux libraires vénitiens actifs au XVII^e siècle, Thomaso Boato, décédé en 1622 et Bosio Veneziano, décédé en 1696, ont retenu notre attention. Ils sont tous deux actifs lors de deux périodes différentes du XVII^e siècle : l'un pendant la première moitié et l'autre pendant la seconde moitié du siècle, et ils nous offrent une vision globale de la circulation des pièces théâtrales pendant tout le siècle.

La vie de Thomaso Boato reste encore assez mystérieuse. Les seules informations que nous possédons sur sa librairie de « dimensions moyennes » - comme le dit Marino Zorzi³²⁷ - sont à rechercher dans l'incipit de son inventaire³²⁸. On y apprend que la librairie de Boato se trouvait dans le quartier San Polo de Venise à côté de l'église St Apollinaire – vulgairement appelée Sant'Aponal – et plus précisément sur la place aujourd'hui appelée Campo Sant'Aponal. De cet incipit nous pouvons également déduire le commerce de Boato. D'après ce que Marino Zorzi nous dit, la librairie de Boato était surtout connue pour conserver des œuvres de dévotion et spirituelles. Cette tendance est d'ailleurs visible dans les livres de théâtre proposés par lui-même. Parmi les 409 titres de Boato, nous retrouvons 11 titres de théâtre, dont 52 exemplaires de la tragédie *Cristo in passione*, quatre titres de la comédie spirituelle *L'eunuco della regina Candace*³²⁹, 13

³²⁴ S. Costa-Giorgi, « Correspondances et inventaires », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 32-33, 2009, mis en ligne le 6 décembre 2012, consulté le 1er février 2017. URL : <http://rives.revues.org/2936>.

³²⁵ L. Tosin, « La circolazione libraria nella corrispondenza fra letterati e tipografi del XVII secolo : alcune considerazioni », L. Baldacchini, *Il libro e le sue reti. La circolazione dell'edizione italiana nello spazio della francofonia (sec. XVI-XVII)*, Bologne, Bononia University Press, 2015, p. 125-152.

³²⁶ Les listes des livres de théâtre des libraires que nous avons recensés dans notre base de données sont disponibles en Appendice, II. Libraires.

³²⁷ M. Zorzi, « Le biblioteche a Venezia nell'età di Galileo », *Galileo Galilei e la cultura veneziana*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1995, p. 166-168.

³²⁸ ASV, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 348. L'incipit dit ainsi: « *Inventario dei libri a stampa sciolti ritrovati nella casa della già solita abitazione del S. Thomaso Boato librer all'insegna del spirito santo: posta in contrà del S.to Aponal fato per me Zuanne (...)* ».

³²⁹ Peut-être : *L'eunuco della regina Candace. Commedia spirituale*, di pret'Ambrogio Grigioni. da

exemplaires de la tragédie sacrée *Barbara*³³⁰, dédiée notamment à la Sainte et Martyre Barbara et qui apparaît trois fois dans l'inventaire – et peut-être parce qu'il en disposait en différents formats –, deux titres de la tragédie *Regina*, quatre titres de la comédie *Emilia*³³¹. Mais nous voyons aussi six exemplaires *in-4°* de la tragi-comédie de Giambattista Guarini, le *Pastor Fido*, et deux titres des comédies du dramaturge padouan Ruzzante. Parmi les comédies qu'on pourrait définir comme "classiques", anciennes, Boato vendait surtout celles de Térence, dont nous retrouvons six titres. Comme le dit Zorzi dans son étude, Boato était un libraire qui offrait surtout de la littérature moderne et comme on a pu le constater, même s'il préférait le théâtre sacré, il s'agissait effectivement toujours d'œuvres sacrées contemporaines.

Le deuxième libraire est un certain Bosio Veneziano dont l'inventaire de librairie a été étudié par Sabrina Minuzzi³³². La vie d'Antonio Bosio Veneziano couvre la deuxième moitié du XVII^e siècle (1646-1694). Ce libraire fut actif à partir de 1670, et comme le remarque Sabrina Minuzzi, l'analyse de son catalogue « a mis en évidence une particularité du marché vénitien contemporain : l'usage très fréquent de proposer des succès éditoriaux d'autres villes – en général de villes italiennes, mais pas uniquement – en formats plus petits et avec des planches plus modestement gravées »³³³. Antonio Bosio ne fut pas seulement libraire, mais aussi éditeur. Il travailla tout d'abord auprès du libraire et marchand Giambattista Scavini, dont la librairie se situait à Campo Santi Filippo et Giacomo, près de San Giovanni Novo. Ensuite, il ouvrit une *bottega* à son nom, laquelle fut active à partir de 1671 et qui se trouvait tout près du carrefour commercial de Venise, c'est-à-dire sur la place Saint-Marc. L'inventaire de Bosio est intéressant pour nous, car il s'articule en treize *sequenze* – pour utiliser la nomenclature choisie par Silvia Minuzzi – divisées selon les caractéristiques du livre : relié (*legato*) ou pas (*sciolto*), en mauvaises conditions (*strazzi*) ou d'utilisation fréquente (*usi*), *rossi et negri* (livres liturgiques). Selon l'autrice, on peut compter presque 3000 entrées, dont 15 concernent des livres de théâtre. Mais voyons de plus près quels livres de théâtre la librairie de Bosio offrait à ses clients.

Reggello. Jouée le 1^{er} mai 1613 (source: *Accademia dei Filodrammatici*).

³³⁰ Peut-être: *Barbara tragedia di Paolo Antonio Valmarana vicentino. L'esperto academico olimpico. All' illustris. ... cardinal Gonzaga*, Vicence, Francesco Grossi, 1611 (source: *Accademia dei Filodrammatici*).

³³¹ Peut-être: Luigi Groto, *La Emilia comedia noua di Luigi Groto Cieco di Hadria. Recitata in Hadria il di primo di marzo 1579*, Venise, Gli Zoppino, 1600 (source : *edit16*).

³³² S. Minuzzi, *Inventario di bottega di Antonio Bosio veneziano (1646-1694). Catalogo delle edizioni e delle incisioni*, Venise, Università Ca' Foscari Digital Publishing, 2013.

³³³ *Ibidem*, p. 8.

Parmi les *Libri sciolti e fuora de colli* (livres qui ne sont pas reliés et se trouvant en dehors des boîtes) nous retrouvons un exemplaire des *Opere e comedie vechie*, au format *in-12°*. La tragi-comédie du *Pastor Fido* de Guarini est vendue en 38 exemplaires et tous au format *in-24°*. Nous trouvons également une édition du *Pastor Fido in-24°* avec des « figure » et accompagnée par le Rime du même auteur³³⁴ (554 copies), éditée par Guerigli à Venise en 1653 et en 1663. En ce qui concerne encore la tragi-comédie, Bosio propose entre autres la *boschereccia* d’Ottonello Belli, *Le selve incoronate* (21 copies, *in-8°*), éditée par Giovanni Antonio Vidali en 1673.

Du côté de la comédie, Bosio a sur ses étagères quinze exemplaires *in-12°* de la comédie *Il geloso non geloso* de Anton Giulio Brignole Sale éditée en 1663 par le vénitien Alessadro Zatta. Du même éditeur nous retrouvons 20 exemplaires *in-12°* de la comédie de Calderón de la Barca traduite en italien, *Di bene in meglio, comedia spagnola portata in italiano da Angiola d’Orso*, et éditée en 1667³³⁵.

La présence des *drammi per musica* dans la librairie de Bosio, contrairement à ce qu’on a pu constater d’après l’étude de celle de Boato, témoigne d’un genre qui se répand dans toute la péninsule à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Bosio proposait vingt copies *in-12°* du drame en musique de Francesco Maria Santinelli, *L’Armida nemica, amante e sposa* – drame en musique édité à Venise par Francesco Salerni e Giovanni Cagnolini en 1669 – et cinq copies *in-12°* du drame musical de Fulvio Testi, *L’Arsinda, ovvero La discendenza de’ ser.mi principi d’Este*, édité à Venise par Baba en 1659.

Parmi les livres « sciolti » proposés par Bosio nous comptons deux copies *in-12°* des tragédies de Sénèque en latin, éditées chez Zaccaria Conzatti à Venise en 1663.

Parmi la catégorie *Libri ligati, et usi* (livres reliés et de seconde main), nous retrouvons deux copies *in-8°* des *Opere* de Ruzzante, une copie *in-4°* du *Pastor fido* de Guarini avec figures et encore quatre copies *in-12°* du *Pastor fido* de Guarini. Dans la même catégorie il y a aussi deux titres concernant le théâtre classique, c’est-à-dire six copies *in-12°* des tragédies de Sénèque et une copie des comédies de Térence. Enfin, nous retrouvons *Dodici mazzi di opere e comedie diverse usate, che in tutte sono risme quattro* (douze paquets d’œuvres et comédies différentes de seconde main, et qui en total forment quatre rames), qui ne sont pas identifiables. Cette dernière référence souligne une des

³³⁴ Voir note 214.

³³⁵ Sur les traductions de Calderón de la Barca en italien voir M. G. Profeti (ed.), *Calderón en Italia. La biblioteca marucelliana*, Florence, Alinea, 2002 et spécialement le chapitre 2 de C. Marchante, « Calderón en Italia : Traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari », p. 43-94.

caractéristiques qu'on a mentionnée plusieurs fois : le fait que souvent les pièces théâtrales étaient éditées en cahiers détachés.

Laissons un instant de côté le cas de Venise pour nous intéresser à la librairie d'Orazio et Alessandro Avanzini, installée à Parme, et qui ne propose presque que des livres édités à Venise. À cette époque, la République de Venise s'étendait dans toute la partie orientale de l'Italie du Nord jusqu'à Bergame et Mantoue. Tout de suite après le petit duché de Mantoue se trouvait alors le duché de Parme. Les liens entre les deux villes étaient donc assurés par les chemins postaux qui liaient Venise au sud de l'Italie en passant par les grandes villes du centre, y compris la ville de Parme.

La librairie d'Orazio et Alessandro Avanzini fut confisquée en 1611, car les propriétaires furent accusés de meurtre et condamnés à mort. L'exécution n'eut jamais lieu, mais la librairie resta quand même confisquée et un inventaire très détaillé fut dressé, peut-être après sa vente. Une fois de plus, le cas de la librairie Avanzini est très révélateur du poids joué par Venise, car la plupart des pièces théâtrales achetées par les deux libraires viennent de la Sérénissime.

En 1611, 109 titres de théâtre étaient présents dans la librairie des Avanzini. Or, nous verrons dans notre deuxième partie que le théâtre était très lu par les habitants de Parme, même s'il était très peu édité dans cette ville. C'est certainement la raison qui a poussé les Avanzini à profiter de la proximité de Venise pour se faire envoyer les œuvres que leur public voulait acheter. Federica Dallasta, qui a étudié cette librairie³³⁶, met très bien en valeur les liens existant entre les Avanzini et Venise, suite à la découverte dans leurs inventaires de plusieurs catalogues d'éditeurs vénitiens et des références à leurs achats provenant de la lagune. Le cas des Avanzini reste un cas très isolé et très imprégné de la culture de la première moitié du XVII^e siècle, car la spécialiste a constaté que plus on s'approche de la fin du XVII^e siècle, plus le nombre de livres de théâtre vendus dans les autres librairies de Parme diminue³³⁷.

Parmi les pièces de théâtre vendues par les Avanzini il y a bien évidemment les deux incontournables : *La Celestina* de Fernando de Rojas et *Il Pastor Fido* de Guarini. Ces deux œuvres sont vendues en plusieurs copies et dans plusieurs formats. La production théâtrale de l'époque est elle aussi bien représentée : il s'agit, pour la plupart, de pièces éditées à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle. Les pièces les plus

³³⁶ F. Dallasta, *Al cliente lettore. Il commercio e la censura del libro a Parma nell'epoca farnesiana 1545-1731*, Milan, FrancoAngeli, 2012, p. 55-61.

³³⁷ F. Dallasta, *Al cliente lettore...*, *op. cit.*, p. 101.

demandées par le public sont les comédies, présentes au nombre de 54 titres, suivies par les tragi-comédies et les pastorales qui sont au nombre de 16. Une autre donnée qui nous renvoie aux résultats exposés précédemment est la présence considérable de représentations sacrées : 11 en tout. En revanche, le nombre de tragédies dont l'inventaire des Avanzini signale la vente s'élève au nombre de 16. Parmi celles-ci la *Canace* de Sperone Speroni apparaît même deux fois³³⁸.

Aussi bien à Venise qu'à Parme, on trouve dans les librairies que nous avons étudiées à la fois des éditions de théâtre du XVI^e et du XVII^e siècle, avec une prédilection pour le XVII^e siècle. La lecture était bien évidemment très influencée par les nouveautés proposées sur les planches et à lire ensuite chez soi.

Une œuvre qui revient très souvent autant dans les inventaires des libraires que dans les inventaires des lecteurs, comme nous le verrons, est le *Pastor Fido* de Giambattista Guarini. Dans les études, son succès est aussi bien connu en Italie qu'à l'étranger, mais nous y reviendrons dans le prochain paragraphe.

En ce qui concerne la présence de livres de théâtre classique, les seules pièces de théâtre antique vendues par les libraires de Parme sont les comédies de Térence (trois exemplaires) et les comédies de Sophocle (un exemplaire). Ces deux auteurs auront effectivement un écho important à l'intérieur des bibliothèques privées du XVII^e siècle. En revanche, la seule pièce de théâtre en langue espagnole proposée par les libraires de Parme est la *Celestina* de Rojas éditée en 1553 chez l'éditeur vénitien Gabriele Giolito de Ferrari³³⁹.

2. La vente du livre de théâtre à Madrid³⁴⁰

Madrid, tout comme Venise, était une ville très active en ce qui concerne le commerce de librairie. Parmi les libraires les plus importants, Alonso Pérez était sûrement le plus fourni en livres de théâtre³⁴¹. Outre les éditions théâtrales financées par lui-même,

³³⁸ On peut consulter la liste des livres de théâtre des libraires Avanzini en Annexe B, 3. Les livres de théâtre des libraires de Parme Alessandro et Orazio Avanzini.

³³⁹ Cette édition a été publiée par Giolito en langue espagnole, c'est pourquoi dans l'inventaire le lieu d'édition apparaît écrit en espagnol. Pour plus d'informations sur cette édition voir S. Bongi, *Annali di Gabriele Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato : stampatore in Venezia*, Rome, Presso i principali librai, 1890, p. 417.

³⁴⁰ Les listes des livres de théâtre des libraires que nous avons recensés dans notre base de données sont disponibles en Annexe, II. Libraires.

³⁴¹ A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán.*, *op. cit.*

Alonso Pérez vendait aussi des éditions provenant de villes en dehors de Madrid et avec lesquelles le libraire était en contact.

Nous reportons en Annexe³⁴² le tableau avec les 19 éditions d'œuvres théâtrales vendues par Alonso Pérez et inventoriées par les inquisiteurs lors de leur visite – rendue obligatoire afin de contrôler le marché du livre imprimé – en 1647.

En observant les livres de théâtre proposés par le madrilène Alonso Pérez, nous constatons que même à Madrid on préférerait de loin les comédies aux autres genres théâtraux. Celles-ci sont présentes au nombre de 16.

Alonso Pérez vend trois exemplaires du recueil de Lope de Vega, *Fiestas del santísimo sacramento, repartidas en doze autos sacramentales*. Les “classiques” ont un seul représentant : il s’agit du célèbre auteur latin de comédies Plaute.

Afin d’avoir un panorama plus complet de l’offre madrilène à cette époque, nous proposons de jeter un coup d’œil à d’autres libraires de la ville de Madrid.

Grâce aux études déjà existantes, nous pouvons analyser les catalogues des libraires Miguel Martínez (1629)³⁴³, Ruíz Damian (1619)³⁴⁴, Manuel López (1662)³⁴⁵ et Cristóbal López (1606)³⁴⁶. Les résultats ressortant de l’analyse des inventaires de ces quatre libraires madrilènes de la première moitié du XVII^e siècle sont assez intéressants, car ces libraires ne semblent pas vendre les mêmes livres de théâtre.

L’inventaire de Miguel Martínez atteste de la présence dans sa librairie de 20 volumes de la pièce *El sagaz Estacio marido examinado* de Salas de Barbadillo imprimée en 1620 par Juan de la Cuesta vendue à deux réaux chacun et de 25 exemplaires de la *Segunda parte de las Comedias* de Lope de Vega imprimée en 1618 par Juan de la Cuesta et vendue à sept réaux chacun. Miguel Martínez ne fut pas seulement libraire, mais comme le dit Dadson il fut aussi éditeur³⁴⁷ et travailla avec les imprimeurs Miguel Serrano de Vargas, Alonso Martín, et surtout avec Juan de la Cuesta. La librairie Miguel Martínez se trouvait à côté du *Palacio* ou *Alcázar Real* qui est, comme on peut l’imaginer, le lieu le plus apte pour la vente des livres³⁴⁸. En plus de nourrir un intérêt particulier pour les livres de divertissement, Martínez exprime aussi son mécontentement envers la stricte

³⁴² Voir Annexe B, 4. Les livres de théâtre du libraire madrilène Alonso Pérez.

³⁴³ T. Dadson, « La librería de Miguel Martínez (1629)... », *art. cit.*.

³⁴⁴ Marqués del Saltillo, « Bibliotecas... », *art. cit.*, p. 257-260.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 275-278.

³⁴⁶ T. Dadson, *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 1998, p. 283. Pour cette partie de la recherche nous n’avons utilisé que des inventaires pour lesquels existe déjà une identification bibliographique afin de nous faciliter la tâche. Nous avons donc exclu par exemple l’étude de C. Péligny, « Un inventaire de Sebastián de Robles, librero madrileno del siglo XVII », *Cuadernos bibliográficos*, 32, 1979, p. 181-189.

³⁴⁷ T. Dadson, « La librería de Miguel Martínez (1629)... », *art. cit.*, p. 44.

³⁴⁸ *Ibidem*.

législation espagnole qui empêchait d'introduire des livres provenant d'hors du royaume, comme on peut le lire dans la « nota » à la *Segunda parte de las Comedias* de Lope de Vega³⁴⁹.

En ce qui concerne le fonds de la librairie de Ruíz Damían, on y retrouve 54 exemplaires des *Quatro Comedias famosas de D. Luis de Gongora y Lope de Vega, recopiladas para Antonio Sanchez* imprimés à Madrid par Luis Sánchez en 1615 et vendus pour 87 *maravedís* chacun.

En revanche, chez le libraire Cristobal López on pouvait acheter trois exemplaires des *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega* imprimés en 1604 à Valladolid par Luis Sánchez et vendus pour 87 *maravedís* chacune. Cristobal López avait aussi quatre volumes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* du dramaturge Fernando de Rojas, imprimées par Andrés Sanchez en 1601 à Madrid et taxées deux *réaux* chacun. Enfin, *Las seys Comedias* de Terence publiées en 1583 à Alcalá de Henares par Juan Gracian, taxées six *reales*. Ils exerçaient tous leur activité dans le centre de la ville de Madrid, c'est-à-dire près de la *puerta del Sol* et ils étaient tous plus ou moins contemporains, ce qui explique que chacun semble se spécialiser dans la vente d'auteur différents dans la même ville.

Vers la moitié du XVII^e siècle, le libraire Manuel López de Castillo offrait aux lecteurs de Madrid passionnés de théâtre, les *Comedias* de Montalbán (15 exemplaires en total) et trois *Partes de Comedias* (68 exemplaires en total), que l'on suppose de Lope de Vega, même si l'inventaire transcrit par le marquis du Saltillo ne donne pas le nom de l'auteur.

D'après l'étude conjointe des livres qu'on vendait dans les librairies italiennes et espagnoles, nous pouvons déjà retenir quelques caractéristiques concernant généralement les livres de théâtre vendus à Venise et à Madrid, et plus spécifiquement des caractéristiques concernant la matérialité de ces livres, que nous pourrions confronter avec les livres retrouvés dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles au XVII^e siècle. En ce qui concerne le premier point, cet aperçu confirme ce que nous avons déjà évoqué à travers l'analyse des centres des principaux imprimeurs vénitiens et madrilènes du XVII^e siècle, notamment qu'en Espagne le théâtre de Lope de Vega est indiscutablement le plus vendu. Par contre, en Italie, à part le *Pastor Fido* de Guarini, qui est un véritable *best-seller* au XVII^e siècle, les autres pièces de théâtre vendues ne sont pas écrites par des

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 48-49.

auteurs très célèbres. Toutefois, à la différence de l'Espagne, les œuvres vendues en Italie ont été imprimées tout au long du siècle, ce qui témoigne d'une activité théâtrale très florissante, même si peu connue.

II. Circulation internationale

Au cours de nos recherches sur la lecture et la réception du théâtre italien et espagnol au XVII^e siècle, nous avons constitué un corpus d'inventaires de bibliothèques privées, qui nous a permis de constater que plusieurs lecteurs espagnols conservaient dans leurs bibliothèques des livres de théâtre édités en Italie et vice-versa³⁵⁰.

Partons du cas espagnol. Le plus intéressant est certainement celui de la bibliothèque du comte de Gondomar, Don Diego de Acuña. Son inventaire, rédigé en 1623, est composé de 6471 titres et parmi ceux-ci 94 sont des livres de théâtre, dont 68 sont des exemplaires provenant d'Italie, surtout de Venise et de Florence³⁵¹.

Considérons aussi la bibliothèque du roi Philippe IV, dont l'inventaire a été rédigé en 1637, qui collecte, parmi ses 48 livres de théâtre, 13 titres de théâtre édités en Italie, la plupart à Venise³⁵².

Troisième cas, la bibliothèque de Juan Francisco Pacheco (IV^e Duque de Uceda). L'inventaire de sa bibliothèque a été édité en 1694 et recense 39 titres de théâtre, dont sept provenant de Venise, Ferrare et Milan³⁵³. Au-delà du simple aspect quantitatif, ce qui retient notre attention est que les pièces de théâtre que les lecteurs espagnols apprécient le plus sont la tragi-comédie de Giambattista Guarini, le *Pastor fido* et l'*Aminta* du Tasse qui sont présentes dans les trois inventaires.

Du côté italien, plusieurs lecteurs ont sur les étagères de leurs bibliothèques des livres de théâtre édités en Espagne. Pour ne donner qu'un exemple révélateur, prenons en considération la bibliothèque du cardinal Léopold de Médicis. Le catalogue de la bibliothèque du Florentin a été rédigé par son bibliothécaire Antonio Magliabechi en 1675 et compte 3168 titres. Parmi ceux-ci, 87 sont des livres de théâtre, dont 20 ont été édités en Espagne, principalement à Madrid. Les livres de théâtre espagnol les plus récurrents dans les librairies italiennes sont certainement les recueils de Lope de Vega et bien évidemment, la *Celestina* de Rojas, dont le succès fut tellement important qu'on l'imprime aussi en Italie, à Venise en 1553 et en 1556, en langue espagnole.

³⁵⁰ Nous reportons en annexe (III), les différentes listes de livres de théâtre des bibliothèques privées qui ont fait l'objet de notre étude.

³⁵¹ L'inventaire du Comte de Gondomar a été étudié et réédité par C. Porto Manso, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, Mecenas y Bibliófilo*, Saint-Jacques de Compostelle, Xunta de Galicia, 1996.

³⁵² L'inventaire du roi Philippe IV a été étudié par F. Bouza, *El libro y el cetro : la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanque, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.

³⁵³ Pour consulter l'inventaire de Juan Francisco Pacheco voir : M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda en la biblioteca nacional de España*, Barcelone, Calambur, 2009.

D'un point de vue formel, il est intéressant de noter que les livres de théâtre italiens qui arrivent en Espagne sont souvent de très petits formats, comme le *Pastor fido in-24°* illustré ou encore *in-12°*. Malgré la difficulté que la question de la circulation présente à cause du manque d'informations que nous avons évoqué au début de ce chapitre, nous essaierons de montrer que, dans la circulation des livres entre l'Espagne et l'Italie, la France et les libraires lyonnais, en particulier, ont eu un rôle fondamental. Pour démontrer cela, nous proposerons deux pistes de travail possibles : l'une se basant sur l'étude des correspondances privées entre un lecteur en particulier et ses intermédiaires, et l'autre s'appuyant sur la consultation des catalogues de libraires français – où il sera question de livres de tout genre, mais grâce auxquels nous serons en mesure par la suite de montrer que le même processus concernait aussi les livres de théâtre.

Comme nous l'avons constaté, les catalogues de libraires italiens (Antonio Bosio et Thomaso Boato de Venise et les frères Avanzini de Parme) et espagnols (Miguel Martínez, Manuel López de Castillo, Alonso Pérez, Ruiz Damian et Cristóbal López de Madrid) ne présentent pas de livres provenant de l'étranger.

Donc si les libraires des pays respectifs n'avaient pas de livres de théâtre provenant de l'étranger, la question est de savoir d'où les lecteurs faisaient venir les livres, comment ils se les procuraient, comment ils se fournissaient et quelles routes les livres empruntaient.

1. L'Italie et l'Espagne et le marché international

Lorsqu'un livre n'était pas disponible dans la ville de résidence du lecteur-bibliophile, celui-ci se tournait d'abord vers ses amis, lecteurs tout comme lui, afin de savoir si par hasard ils ne pouvaient pas lui mettre leur exemplaire à sa disposition. Ensuite, il contactait les libraires locaux qui pouvaient aussi servir d'intermédiaires entre eux et des libraires étrangers.

Les rapports politiques entre l'Espagne et l'Italie ont joué un rôle considérable pour la circulation du théâtre imprimé espagnol et italien dans les deux pays. Anna Tedesco corrobore cette thèse lorsqu'elle affirme – à propos de la diffusion du théâtre espagnol dans l'*opéra* italien – qu'il existe deux circuits. Le premier circuit est celui qu'elle appelle « officiel » ou « institutionnel » : les œuvres espagnoles arrivent en Italie grâce à la présence d'un noble espagnol qui exerce une charge politique dans la ville italienne sous domination espagnole. Le deuxième circuit est celui que Tedesco appelle la « libre circulation ». Dans ce cadre, les livres circulent à travers le travail des éditeurs,

des traducteurs, mais aussi grâce aux contacts qui s'établissent entre un lettré et les membres d'une académie, ou encore grâce à l'activité des comédiens espagnols et italiens³⁵⁴.

Il est temps désormais de nous demander dans quelle mesure l'imprimerie italienne et espagnole étaient ouvertes à un marché international.

a. L'Italie et Venise

D'après les études sur les rapports commerciaux de certains éditeurs-libraires vénitiens, nous pouvons déduire que ceux-ci établirent, depuis la naissance de l'imprimerie, des liens nationaux et internationaux avec les principaux centres d'imprimerie de l'époque.

De nombreuses études existent sur l'activité itinérante de ces individus et leurs circuits internes et externes. À titre d'exemple, les Combi-La Noù, éditeurs vénitiens du début du XVII^e siècle, commercent aussi avec Florence³⁵⁵. Mais les mêmes Combi-La Noù ont des contacts avec les éditeurs étrangers, et surtout avec ceux de Lyon³⁵⁶. Venise étant au centre du commerce européen de l'époque, nous verrons que les Vénitiens ont toujours assuré le contact avec Lyon, autre carrefour important pour le circuit du livre européen. On peut pourtant affirmer qu'il existe, au XVII^e siècle, un marché du livre qui fonctionnait au niveau européen³⁵⁷.

D'ailleurs, les imprimeurs italiens, dont la pratique typographique est connue aussi à l'étranger – comme les Giunti par exemple –, installent leurs presses en dehors de la péninsule italienne. Ainsi s'établit-elle une branche de la famille Giunti à Madrid vers la fin du *Cinquecento* et y reste jusqu'à la moitié du *Seicento*³⁵⁸. Ce sera justement

³⁵⁴ A. Tedesco, « Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos : un balance », *Criticón* [En ligne], 116 / 2012, Publié le 01 avril 2012, consulté le 21 octobre 2014. URL : <http://criticon.revues.org/515>.

³⁵⁵ A. Mirto, « Librai veneziani nel Seicento : i Combi-La Noù ed il commercio con Firenze », *La bibliofilia : raccolta di scritti sull'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature*, n° 1, 1992, p. 61-88. Mais les Combi-La Noù ne sont pas un cas isolé, pour plus d'informations sur ce point cf. : M. Santoro, S. Segatori, *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento. Covegno internazionale Roma 14-16 marzo 2012*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2013.

³⁵⁶ A. Mirto, « Librai veneziani nel Seicento : i Combi-La Noù ed il commercio con l'estero », *La bibliofilia : raccolta di scritti sull'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature*, n° 3, 1989, p. 287-305.

³⁵⁷ À propos de l'édition espagnole à Lyon, voir les travaux de M. A. Etayo-Piñol, notamment *L'édition espagnole à Lyon aux XVI^e et XVII^e siècles selon le Fonds Ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon Part Dieu*, Thèse de doctorat, Université Lyon III Jean Moulin dirigée par M. le Professeur Denis Cruzet, soutenue en 1990-1991.

³⁵⁸ M. Santoro, *I Giunta a Madrid. Vicende e documenti*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2013. Mais avant de s'installer à Madrid, les Junta furent actifs aussi à Burgos et à Salamanque comme le montre W. Pettas, *A history and bibliography of the Giunta (Junta) printing family in Spain 1526-1628*, New Castle, Delaware, Oak Knoll Press, 2005. Dans cette étude William Pettas montre que concernant le domaine « théâtre, *farsas* et *diálogos* » le Junta ont imprimé dix exemplaires à Burgos et six à Salamanque. Parmi ces seize éditions, il y a une traduction de la tragédie de Sophocle, *Electra*, intitulée *La vengança de*

Tommaso Junta, qui, proclamé imprimeur du Roi en 1594, inaugurera la *Imprenta Real*³⁵⁹.

Or, si au XVI^e siècle, les éditeurs-libraires vénitiens tissent des liens forts avec les libraires français de Lyon, au XVII^e siècle, ils se tournent plutôt vers le marché du livre nordique. L'expansion du marché du livre hollandais n'échappe pas aux habiles commerçants vénitiens, qui depuis le début du XVII^e siècle commencent à construire un réseau du marché du livre avec les nouveaux protagonistes de l'imprimerie européenne. Plusieurs facteurs incontrôlables par les éditeurs-libraires eux-mêmes influencent l'avenir du marché international. La Contre-réforme agit notamment de façon négative sur la production des livres dans des pays soumis à un pouvoir religieux fort, comme c'était le cas pour l'Espagne et l'Italie. Ensuite, la guerre de Trente Ans « affaiblit la position des centres allemands et augmente la prééminence des Pays-Bas, y compris les Pays-Bas espagnols »³⁶⁰. De plus en plus, les centres français de Paris et Lyon deviennent importants sur le marché du livre européen.

L'exemple le plus éclatant est celui de la famille de libraires vénitiens Combi exposé par Alfonso Mirto³⁶¹. Les Combi, s'associant vers 1650 au libraire hollandais La Noù, inaugurent un marché vénitien hollandais en devenant ainsi « le pivot d'une grande organisation du commerce libraire européen. [...] Rien de plus faux, donc, qu'un marché vénitien du livre qui se ferme à l'Europe au XVII^e siècle »³⁶².

Les Combi-La Noù ne sont pas les seuls à s'ouvrir au marché international, car Marino Zorzi rappelle également les rapports avec les Allemands tissés par le libraire Gian Giacomo Hertz. Dans la lignée des deux familles nommées auparavant, le libraire vénitien Niccolò Pezzana prend le relais de la maison des Giunti en faisant de celle-ci l'une des plus importantes maisons d'édition dans le panorama européen³⁶³. Les interruptions de contacts entre les deux pays, dues aux relations diplomatiques instables,

Agamenon (Burgos, 1528 et 1531) et plusieurs éditions de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas (p. 85 de l'étude de Pettas).

³⁵⁹ J. Moll, « Tres notas sobre la Imprenta Real », Id., *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco-Libros, 1994, p. 133-158.

³⁶⁰ H.-J. Martin, « La circolazione del libro in Europa ed il ruolo di Parigi nella prima metà del Seicento », A. Petrucci, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Bari-Rome, Laterza, p. 125.

³⁶¹ Sur les rapports entre la famille Combi-La Noù et les Florentins voir A. Mirto, « Librai veneziani nel Seicento: i Combi-La Noù ed il commercio con Firenze », *La bibliofilia : raccolta di scritti sull'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature*, n. 1, 1992, p. 61-88. En revanche, pour approfondir la question de leurs rapports avec les libraires étrangers, voir A. Mirto, « Librai veneziani nel Seicento: i Combi-La Noù ed il commercio con l'estero », *La bibliofilia : raccolta di scritti sull'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature*, n. 3, 1989, p. 287-305.

³⁶² M. Zorzi, « La produzione e la circolazione del libro », *Storia di Venezia*, VII: la Venezia barocca, *Enciclopedia italiana*, éd. en ligne consultable à [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-venezia-barocca-arte-e-cultura-la-produzione-e-la-circolazione-del-libro_\(Storia-di-Venezia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-venezia-barocca-arte-e-cultura-la-produzione-e-la-circolazione-del-libro_(Storia-di-Venezia)/).

³⁶³ *Ibidem*.

ont des répercussions sur le commerce du livre, comme en témoignent les correspondances des collectionneurs et des libraires de l'époque³⁶⁴. Pendant la guerre anglo-hollandaise par exemple, les Combi-La Noù évitaient « aussi d'envoyer des listes de livres étrangers à Florence car Magliabecchi lui-même leur avait écrit que des livres à prix plus accessibles arrivaient depuis l'autre côté des Alpes en passant par Lyon »³⁶⁵.

Enfin, et nous le soulignons encore une fois, la circulation d'œuvres italiennes à l'étranger était garantie d'une part par des éditeurs italiens installés en France et dans la péninsule ibérique, et d'autre part par des éditeurs étrangers qui contribuaient à la circulation de celles-ci. Les exemples évoqués confirment une ouverture du marché vénitien au marché non seulement national, mais aussi international, ce qui, par contre, ne semble pas être le cas de Madrid.

b. L'Espagne et Madrid

La situation en Espagne semble être différente, car le marché interne est circonscrit aux limites de la péninsule ibérique³⁶⁶. Plusieurs facteurs conditionnent cette apparente fermeture du marché espagnol aux autres pays de l'Europe. Péligny affirme que la hausse des prix des livres espagnols au XVII^e siècle, due notamment à la rareté du papier, qui était importé, provoque une baisse des ventes de ces derniers en Europe et surtout à Lyon, ville avec laquelle Madrid faisait affaire depuis le XVI^e siècle. D'un point de vue politique, nous avons déjà évoqué auparavant l'interdiction de Philippe III de publier des livres espagnols hors d'Espagne (en 1610)³⁶⁷. Même s'il devenait de plus en plus difficile de publier des livres espagnols en Espagne et bien qu'un nouvel impôt royal en empêchât aussi la publication à l'étranger, « les auteurs prirent l'habitude de solliciter les éditeurs étrangers, anversois ou lyonnais de préférence »³⁶⁸. C'est pourquoi au cours du XVII^e siècle, Anvers devint l'un des centres principaux de l'imprimerie aux Pays-Bas espagnols. Si d'un côté, les livres espagnols ne sortaient pas des limites ibériques, la

³⁶⁴ A. Mirto dans son étude « Librai veneziani nel Seicento: i Combi-La Noù ed il commercio con Firenze », *op. cit.*, p. 83, reporte le mécontentement des hollandais Blaeu à ce sujet.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 84.

³⁶⁶ C. Péligny, « Les difficultés de l'édition castillane au XVII^e siècle à travers un document de l'époque », *Mélanges de la Casa Velázquez*, 13, p. 257-284 ; J. Moll, « El siglo XVII español : ¿Abierto a Europa ? Consideraciones sobre la industria editorial española », *Problemas bibliográficos del libro del siglo de Oro*, 2011, p. 137-157 et encore F. Lopez, « En guise d'illustration : un procès entre imprimeurs et libraires de Madrid sous le règne de Philippe IV », P. Berger et alii, *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1986, p. 85-118.

³⁶⁷ C. Péligny, « Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol » *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, pp.85-95, Paris, Éditions A.D.P.F, p. 90.

³⁶⁸ C. Péligny, « Les difficultés de l'édition castillane au XVII^e siècle à travers un document de l'époque », *Mélanges de la Casa Velázquez*, 13, 1977, p. 282.

critique affirme le mouvement contraire, c'est-à-dire une entrée de livres étrangers en Espagne. En effet, « si avant on importait des manuscrits de Florence, Bologne et Bruges, maintenant, on importe des imprimés depuis Venise, Lyon et Paris »³⁶⁹. À la différence du livre vénitien qui est l'un des protagonistes des foires allemandes et lyonnaises, le livre espagnol peine à se faire une place sur les marchés étrangers.

La critique insiste sur le fait que l'Espagne exportait des textes, mais non pas de livres³⁷⁰. Cette affirmation a amené les spécialistes à penser que si l'on a une circulation de la culture espagnole à l'étranger ce n'est pas par un intérêt direct pour la culture espagnole écrite, mais à cause d'un vrai manque d'éditions espagnoles sur le marché espagnol lui-même³⁷¹. Il semble que cette production d'œuvres espagnoles soit accidentelle et destinée à la communauté espagnole résidant dans la ville où l'édition était produite. La ville de Milan, qui était sous la domination espagnole au XVII^e siècle, devient un centre important de l'édition du livre en langue espagnole. Selon l'étude d'Emilio Motta³⁷², les livres en langue espagnole édités pendant la domination espagnole – de 1546 à 1702 – sont au nombre de 34, dont deux exemplaires des *Comedias* de Lope de Vega, l'un édité par Bidelli en 1612 et l'autre par Grasso en 1618. Toutefois, Venise conserve la primauté de la production de livres espagnols en Italie. Selon les données exposées par Giovanni Caravaggi, entre 1551 et 1600, 71 ouvrages en langue espagnole sont publiés à Venise et 724 traductions italiennes d'œuvres espagnoles. Entre 1601 et 1650, Venise publie 28 œuvres en espagnol et 277 traductions de l'espagnol³⁷³. Il est évident que la fascination pour la culture et la littérature espagnole qui envahit l'Italie avec la venue des Espagnols a contribué à l'impression de livres provenant d'Espagne en langue espagnole ou en version traduite.

La circulation du livre au niveau international est assurée par les événements internationaux pendant lesquels se réunit tout agent du monde du livre : les foires. Les foires sont l'occasion pour libraires et collectionneurs d'échanger sur les nouveautés de l'époque. Pour ce faire, il existe des catalogues de vente que les libraires rédigent et impriment justement pour ces occasions. Les foires allemandes jouent un rôle

³⁶⁹ J. M. Prieto Bernabé, *La seducción de papel. El libro y la lectura en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 38 : « si antes se importaban libros manuscritos de Florencia, Bolonia y Brujas, ahora, pero en forma impresa, lo iban a ser de Venecia, Lyon y París ».

³⁷⁰ J. Moll, « El impresor y el librero en el Siglo de Oro », F. Asín Remírez de Esparza (dir.), *Mundo del libro antiguo*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, p. 27-41.

³⁷¹ V. Infantes de Miguel, F. Lopez, J.-B. Botrel (dir.), *Historia de la edición...*, op. cit., p. 107.

³⁷² E. Motta, *Briciole bibliografiche*, Côme, C. Franchi, 1893, p. 43-46.

³⁷³ G. Canavaggi, « Libros y poetas de España en Lombardía en el siglo de Oro », *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 24 (1995), Rome, Bulzoni editrice, 1996, p. 20.

fondamental dans la diffusion des nouveautés de l'époque. Parmi les étrangers présents aux foires allemandes de Lipse et Francfort les Espagnols sont presque absents, en revanche les Italiens sont nombreux, et parmi eux, les Vénitiens sont les plus représentés³⁷⁴. Selon les données de l'historien du livre Henri-Jean Martin, les centres les plus importants pour la circulation du livre en Europe sont Anvers, Venise, Paris et Lyon. De plus, la ville de Lyon « contribue au dialogue entre catholiques de France et catholiques d'Espagne »³⁷⁵. La circulation des œuvres espagnoles et italiennes doit forcément passer par la France. En France, et plus précisément dans le quartier Saint-Germain, des foires se tiennent tous les ans. Dans l'une de ses recherches, Christian Péligrý a souligné l'importance de la foire Saint-Germain pour la circulation du livre espagnol³⁷⁶. Selon Christian Péligrý si un libraire français veut vendre des livres espagnols, il doit faire arriver ses livres plutôt depuis des villes rhénanes, ou directement de Lyon, ou encore de Venise.

Enfin, en ce qui concerne le moyen privilégié pour le transport des livres, quand il s'agissait de petits envois sur de courtes distances, les particuliers et les libraires préféraient le service offert par la poste. En revanche, on optait pour le transport par mer quand il s'agissait de transporter des caisses de livres pendant de longs trajets. En Italie, la *Compagnia dei Corrieri Veneti* – les facteurs d'aujourd'hui – pouvait parcourir de grandes distances tout en transportant des lettres et des paquets d'un bout à l'autre de l'Europe³⁷⁷. En ce qui concerne le transport maritime, Luca Tosin considère les ports de Gênes, Rome, Naples et Messine, comme les ports les plus importants pour la circulation des marchandises depuis et vers l'Italie. Remarquable fut le rôle de Livourne dans la circulation du livre européen, où « des navires arrivèrent depuis la Hollande, la France et l'Angleterre tout au long d'une route où les autres escales principales étaient Marseille et Venise »³⁷⁸.

Souvent la personne qui garantissait le contact entre les transporteurs, les libraires et les collectionneurs était le bibliothécaire aidé par un ou plusieurs marchands libraires. À titre d'exemple, le marchand De Gastines, « d'origine française, fut l'un des nombreux commerçants européens qui s'établirent à Livourne, attiré par la facilité douanière du port

³⁷⁴ H.-J. Martin, « La circolazione del libro in Europa... », *op. cit.*, p. 120.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 121-122.

³⁷⁶ C. Péligrý, « Le rôle de la foire Saint-Germain dans la diffusion du livre espagnol (milieu XVII^e siècle) », *Revue française d'histoire du livre*, 12, 3^e trimestre 1976, Bordeaux, Taffard, 1976, p. 4-27.

³⁷⁷ L. Tosin, « La circolazione libraria nella corrispondenza fra letterati e tipografi del XVII secolo : alcune considerazioni », *art. cit.*, p. 129

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 134.

franc »³⁷⁹. À Livourne, De Gastines possédait une entreprise qu'on pourrait définir aujourd'hui – comme le suggère De Magistris – d'« import-export » avec des dépôts où conserver la marchandise. À partir de 1666 il commença aussi à exercer ses fonctions pour le bibliothécaire de la ville ducale de Florence, Antonio Magliabechi, en effectuant les livraisons à différents libraires français³⁸⁰. Ces deux figures seront celles qui aideront le cardinal bibliophile Léopold de Médicis à construire et enrichir sa propre bibliothèque.

Très peu sont ceux qui parmi les personnages que nous avons étudiés pour cette recherche pouvaient se permettre d'avoir un bibliothécaire chargé de rédiger le catalogue de la collection de leur maître. Le bibliothécaire s'occupe également à l'achat et assure l'arrivage des livres commandés par son maître. Il garantit ainsi la communication entre son maître et les libraires les plus célèbres d'Europe afin de trouver les livres au prix le plus compétitif.

2. De l'Espagne à l'Italie : les livres de théâtre espagnol dans la bibliothèque de Léopold de Médicis³⁸¹

À travers l'étude des livres espagnols présents dans la bibliothèque du cardinal florentin Léopold de Médicis, nous montrerons comment et par quel chemin les livres de théâtre en langue espagnole arrivaient en Italie. Nous obtiendrons ainsi une première piste de la circulation du livre de théâtre au XVII^e siècle entre l'Italie et l'Espagne.

Le catalogue de la bibliothèque de Léopold de Médicis a été publié par Alfonso Mirto³⁸². Ce catalogue, dont la rédaction fut d'abord confiée à Francesco Maria, neveu du cardinal et héritier de sa bibliothèque, fut vraisemblablement rédigé par le bibliothécaire Antonio Magliabechi. Il s'avère que Francesco Maria mourut très jeune (en 1711), Côme III chargea Magliabechi de faire le catalogue des livres ayant appartenu à Léopold de Médicis. Dans ses *Notizie di varie biblioteche fiorentine*, le bibliothécaire classe d'ailleurs la bibliothèque du cardinal au troisième rang des bibliothèques florentines, pour sa magnificence et sa richesse.

Parmi les 3168 titres composant la bibliothèque du cardinal, 64 titres sont en langue espagnole.

³⁷⁹ R. De Magistris, « Il mercante e il bibliotecario : la circolazione del libro nelle lettere di Gilles de Gastines a Magliabecchi (1661-1709) », *Biblioteche oggi*, III, 1986, p. 99.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 97.

³⁸¹ D. Barattin, « Le livre espagnol à Florence au XVII^e siècle... », *op. cit.*

³⁸² A. Mirto, *La biblioteca del cardinal Leopoldo de' Medici. Catalogo*, Florence, Olschki, 1990.

Cette prédominance est sûrement le fruit de trois facteurs : les rapports d'amitié liant les deux pays, la large diffusion de la langue espagnole en Italie (par rapport à la langue française) et l'accession de Léopold de Médicis au cardinalat. Ce dernier désire alors avoir une bibliothèque plus structurée et plus fournie, objectif que seuls les rapports que Magliabechi entretenait avec les libraires extra-florentins pouvaient lui permettre d'atteindre. Selon Alfonso Mirto³⁸³, ces rapports influencent tellement le marché du livre à Florence que l'on peut distinguer trois périodes. Dans un premier temps (1657-1661), les Vénitiens Combi-La Noù sont les seuls fournisseurs de Magliabechi : le marché se développe alors encore uniquement au sein du territoire italien. Dans un deuxième temps (1662-1675), on s'aperçoit que les livres provenant de France sont moins chers : les libraires lyonnais tels que les Blaeu, les Huguétan, les Anisson s'imposent alors sur le marché florentin, qui s'ouvre aux Italiens. Dans un troisième temps (1675-1687), qui commence avec le décès du cardinal Léopold de Médicis, les rapports entre Magliabechi et les libraires européens commencent à décliner. Le destin du marché florentin dépend donc nettement de l'activité d'Antonio Magliabechi et de la présence de grands collectionneurs comme Léopold³⁸⁴.

La nature de ces échanges et les caractéristiques de ces trois phases apparaissent dans la correspondance que Magliabechi entretenait avec les libraires et avec Léopold de Médicis. Alfonso Mirto a consacré plusieurs études à cette correspondance, qui nous apprennent beaucoup sur la circulation du livre au XVII^e siècle et montrent que les principaux fournisseurs de livres espagnols de Magliabechi et de Léopold de Médicis étaient les libraires lyonnais³⁸⁵.

Parmi les libraires lyonnais, Magliabechi privilégiait les Borde, les Huguétan et les Anisson. L'impact que ces trois éditeurs ont eu sur le marché florentin a été en partie étudié par Mirto³⁸⁶, qui s'est notamment intéressé aux livres expédiés de Lyon à Florence. Toutefois, avant de se mettre en contact avec les libraires lyonnais, Magliabechi commandait les livres principalement aux Combi-La Noù de Venise, profitant ainsi de la

³⁸³ A. Mirto, « Librai veneziani nel Seicento: i Combi-La Noù ed il commercio con Firenze », *op. cit.*, p. 82.

³⁸⁴ Nous abordons les liens culturels et politiques existant entre Florence et l'Espagne dans notre article D. Barattin, « Le livre espagnol à Florence au XVII^e siècle... », *op. cit.*

³⁸⁵ A. Mirto, *Il carteggio degli Hueguetan con Antonio Magliabechi e la corte medicea*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2005 ; A. Mirto, *Lettere di Antonio Magliabechi a Leopoldo de' Medici (1666-1675)*, Rome, Aracne, 2012 et A. Mirto, H. T. Van Venn, *Pieter Blaeu: Lettere ai fiorentini. Antonio Magliabechi, Leopoldo e Cosimo De' Medici, e altri, 1660-1705*, Florence, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1993. Nous rappelons aussi le travail de S. Ussia, *Carteggio Magliabechi. Lettere di Borde, Arnaud e associati lionesi ad Antonio Magliabechi (1661-1700)*, Florence, Olschki, 1980. Ou encore l'étude de A. Quondam et M. Rak, *Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi*, Naples, Guida Editori, 1978.

³⁸⁶ A. Mirto, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento, Seconda parte*, Florence, Centro Editoriale Toscano, 1994, p. 195 et suivantes.

ligne postale publique qui existait déjà entre Venise, Florence et quelques autres villes de la péninsule. Ce furent les Combi-La Nouè eux-mêmes qui établirent le contact entre Magliabechi et les libraires lyonnais. Ces derniers, pour s'assurer de l'exclusivité sur le marché florentin, que Magliabechi promettait à tous, garantissaient les prix les plus modestes. Les Huguetan, par exemple, écrivaient souvent à Magliabechi : « (...) si vous estimez que cette taxation ne suffit pas, faites-la à votre manière puisque nous nous remettons à vous. Nous sommes du reste très contents que vous nous donniez ce que vous voulez payer, tout comme l'autre fois »³⁸⁷. Les Anisson proposaient également des prix très compétitifs pour gagner l'estime de Magliabechi³⁸⁸. Ce choix, qui relève de ce que l'on appellerait aujourd'hui du marketing, montre que si un libraire voulait faire partie du marché du livre florentin, il devait se soumettre aux caprices du patricien Magliabechi, qui à son tour le régulait.

Nombreux sont les livres espagnols édités à Lyon que les Huguetan et d'autres envoient à Magliabechi. En plus des livres de théologie qui étaient commandés par le bibliothécaire au nom de Léopold de Médicis, plusieurs œuvres de littérature espagnole parvenaient à Florence. En voici quelques exemples : les Huguetan évoquent les *Obras* de Quevedo, éditées par Francisco Foppens à Bruxelles en 1660, et dédiées au gouverneur des Pays-Bas de l'époque, le marquis de Caracena. Les Anisson et les Borde-Arnaud commandaient également des livres en Espagne pour les introduire sur le marché italien et français. Les Borde-Arnaud et associés, dont la correspondance avec Magliabechi a été éditée par Salvatore Ussia³⁸⁹, se servaient de Magliabechi pour vendre des livres à Léopold de Médicis. Les Anisson quant à eux détenaient dans les années 1670 le monopole du livre à Rome et à Madrid, après que les autres libraires lyonnais ont tous dû se retirer de ce marché. Malheureusement nous n'avons pas pu analyser la correspondance entre Magliabechi et les Anisson, mais nous imaginons que puisqu'ils faisaient partie des plus grands éditeurs de l'Europe de la fin du XVII^e siècle et qu'ils dominaient en outre le marché du livre madrilène, ils devaient certainement contribuer à faire circuler le livre espagnol en Europe. Toutefois, il est certain qu'à Lyon comme à Florence, le déclin du marché du livre espagnol s'est produit plus ou moins au même moment : un destin

³⁸⁷ A. Mirto, *Il carteggio degli Hueguetan...*, op. cit., p. 56. Lettre datée Lyon, li 26 ottobre 1662 : « *che se lei stima che questa tara non basti, la faccia al suo modo che ci ne rimettiamo, del resto siamo contentissimi che ci rimetta quello che ci vorrà pagar, nel modo che fece l'altra volta (...)* ».

³⁸⁸ Pour plus d'information sur cette pratique, voir Aniello Fratta, « L'attività degli editori Anisson di Lione nel carteggio con Antonio Magliabechi (1669-1708) », *Sociologia della letteratura*, III, 1979, p. 115-129 où sont cités quelques extraits de la « Défense des libraires de Paris contre l'entreprise des nommés Anisson, Posuel et Rigaud, libraires de Lyon associez », dont le manuscrit est conservé à la BnF, cote ms. fr. 22071, 169.

³⁸⁹ S. Ussia, *Carteggio Magliabechi. Lettere di Borde, Arnaud e associati lionesi...*, op. cit.

commun unit ces deux villes, où la circulation des œuvres ne reposait que sur une seule personne (Magliabechi) ou une seule famille (les Anisson).

Les liens entre Antonio Magliabechi et Léopold de Médicis furent, comme nous l'avons dit, très étroits : le jeune bibliothécaire du duché de Toscane et le cardinal échangeaient ainsi régulièrement à propos des livres que ce dernier désirait acquérir. La correspondance entre les deux hommes nous permet non seulement de mieux comprendre les relations qu'ils entretiennent, mais aussi — quand on la croise avec la correspondance entre Magliabechi et ses fournisseurs européens — de mieux cerner l'une des voies de circulation des livres en Europe³⁹⁰. D'après la correspondance entre De Gastines – le marchand confidentiel de Magliabechi – et Magliabechi lui-même, il ressort effectivement que Lyon était la ville qui fournissait le marché libraire toscan³⁹¹.

On trouve ainsi dans ces lettres des suggestions d'achat de livres en provenance d'Angleterre « depuis l'Angleterre vous le payerez beaucoup moins, mais il faudra plus de temps, et après on risque que les livres soient gâchés par l'eau de la mer, laquelle les ronge à tel point qu'après ils tombent en poussière »³⁹². Mais aussi des détails sur les prix des livres des Vénitiens :

À cette occasion je veux rappeler à votre Excellence ce que je vous ai dit plusieurs fois, notamment qu'il ne faut même pas faire venir une seule feuille de Venise, car les prix sont tellement étranges, encore plus maintenant qu'à cause de la guerre les livres ne peuvent plus arriver. Depuis Lyon vous dépenserez toujours trois quarts de moins³⁹³.

D'ailleurs, Magliabechi suggère des achats à des amis du cardinal, comme Lorenzo Panciatichi, Vincenzo Capponi et Carlo Roberto Dati. Nous avons toutes les raisons de croire que Magliabechi était aussi le référent du cardinal en matière de livres de littérature, étant donné que dans une autre lettre Magliabechi demande au cardinal de

³⁹⁰ Cette correspondance est consultable aux Archives nationales de Florence, où elle est conservée. L'étude de Mirto, *Lettere di Antonio Magliabechi...*, *op. cit.*, nous fournit déjà un premier aperçu de cette relation. L'analyse de cette correspondance et de celle entre Antonio Magliabechi et les libraires européens, fournisseurs de Léopold de Médicis, nous permet de tracer une route possible de la circulation des livres en Europe.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 99.

³⁹² Lettre du 6 mai 1670, voir Mirto, *Lettere di Antonio Magliabechi...*, *op. cit.*, p. 109 : « D'Inghilterra lo pagherà assolutamente molto meno, ma ci vorrà molto tempo prima e doppo si corre il rischio che vengano guasti dall'acqua di mare, ecc., la qual acqua di mare gli rode talmente che ne vanno in polvere ».

³⁹³ Lettre envoyée le 26 novembre 1673, A. Mirto, *Lettere di Antonio Magliabechi...*, *op. cit.*, p. 189 : « Con questa occasione torno a replicare a V.A.R. quello che più volte riverentemente le ho detto, cioè, che non mette conto il far venire ne meno un solo foglio di libri oltramontani di Venezia, perché veramente ne' prezzi sono stranissimi al maggior segno mai possibile, adesso particolarmente che mediante le guerre, i libri non possono venire, onde di Lione spenderà sempre meno i tre quarti ».

lui signaler tous les livres de poésie toscane, tragique ou lyrique qu'il désire avoir³⁹⁴. Il indique également à Léopold de Médicis les libraires lyonnais avec lesquels il est en contact, lui conseillant de s'adresser aux libraires de Lyon plutôt qu'aux autres, pour des raisons de prix autant que de compétences. Pour les livres provenant de Hollande, par exemple, Magliabechi propose les Blaeu plutôt que les Combi-La Nou, car ces derniers sont toujours d'après lui les plus chers. D'après les lettres entre Magliabechi et les Huguetan recueillies par Salvatore Ussia, le cardinal était leur plus gros acheteur à partir des années 1660. Dans une lettre datée du 11 juillet 1669, au sujet de livres destinés à Léopold de Médicis, les libraires écrivent : « En ce qui concerne les exemplaires reçus du livre des *Esperienze*, nous attendrons volontiers sans impatience l'occasion de les distribuer honorablement, et ayant convenu de vous envoyer quelques livres à Madrid nous en ajouterons quelques exemplaires »³⁹⁵. Cela nous permet de faire le lien entre les livres en langue espagnole provenant d'Espagne présents dans la bibliothèque Léopold de Médicis et les libraires lyonnais, en passant par l'intermédiaire qui rendit ces transactions possibles : Antonio Magliabechi.

Les lettres dont nous avons parlé sont aussi très précieuses pour comprendre la route parcourue par les livres qui y sont mentionnés. Elles complètent et corroborent l'étude que Péligré a consacré aux itinéraires des livres en provenance d'Espagne, qui passent par Lyon pour arriver enfin à Florence. Christian Péligré se fonde sur le fait que, de Lyon, le livre pouvait prendre deux routes principales, sans négliger que les libraires lyonnais préféraient le transport par voie d'eau. Les livres étaient embarqués à Lyon pour descendre le Rhône avant d'arriver à Marseille. De là, les livres pouvaient poursuivre leur voyage soit vers Livourne³⁹⁶, où des commerçants, comme Gilles de Gastines que nous avons déjà nommé auparavant, attendaient les livres afin de les envoyer à leurs destinataires, soit vers Barcelone ou Valence, où d'autres commerçants se chargeaient de les acheminer à Madrid. Les livres de Lyon étaient donc expédiés en Espagne ou en Italie³⁹⁷, ce que la correspondance entre les libraires lyonnais et Magliabechi ou Léopold de Médicis confirme :

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 105 et p. 187. Au XVII^e siècle, les livres de théâtre sont souvent classés dans les inventaires sous la catégorie « *Libri di poesia* » (livres de poésie) car ils étaient pour la plupart écrits en vers.

³⁹⁵ S. Ussia, *Carteggio Magliabechi...*, op. cit., p. 139 : « (...) *In quanto alli exemplari ricevuti dil libro delle Esperienze volentieri aspetteremo senza impaciencia la occagione di poterli smaltire con reputazione e havendo rincontro di mandare qualche libri in Madrid ne aggiungeremo un par d'exemplari* ».

³⁹⁶ Le voyage prévoyait deux semaines de trajet, voir L. Tosin, *La circolazione libraria nel Seicento italiano*, Cargeghe, Editoriale documentata, 2014, p. 127.

³⁹⁷ C. Péligré, « Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol », *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions A.D.P.F, 1981, p. 89.

(...) Et c'est pour reconnaissance d'une partie des obligations que je Vous ay f[air]e. Jourd'huy J'escris au ser.^{me} Prince Leopold et ay joint a une lettre la facture d'une balle que J'ay eu et pu avoir des livres que nous m'avies demande de son ordre, et qui est partie pour Marseille le 10 du present comme la Vostre³⁹⁸.

La correspondance des Anisson et de Borde, que nous avons déjà évoquées, confirme qu'ils utilisaient eux aussi cette route pour envoyer des livres à Magliabechi et à Léopold de Médicis. Une fois arrivés à Livourne, les livres étaient soumis à une période de quarantaine, afin de les désinfecter, puis les plus grands poursuivaient leur route par bateau tandis que les plus petits finissaient leur voyage par voie de terre.

À travers l'étude de la bibliothèque de Léopold de Médicis, nous avons voulu démontrer que plusieurs facteurs — dépendant à la fois de la politique, du commerce et de la culture — peuvent expliquer la présence de si nombreux livres espagnols dans sa collection. Si la Florence de l'époque, en pleine effervescence culturelle, fournissait un terrain favorable à la diffusion du théâtre espagnol, du fait des nombreuses fêtes et représentations alors organisées dans la ville, la diffusion de la culture étrangère aurait été impossible sans l'intervention des Médicis, dont l'implication dans l'organisation des académies, dans la construction des théâtres, dans la protection des hommes de sciences et de lettres fut tout à fait cruciale. Mais les Médicis et notamment le cardinal Léopold étaient également de grands collectionneurs de livres : l'étude de la bibliothèque de ce dernier, et surtout du rôle joué par Antonio Magliabechi dans le commerce du livre à Florence, nous a permis de mieux cerner les rapports qu'il entretenait avec les libraires lyonnais, étroitement liés à la cour du Roi Catholique, et ainsi d'esquisser l'itinéraire que les livres espagnols empruntaient probablement pour rejoindre l'Italie, en passant par Lyon.

D'autres études confirment ce circuit. Henri-Jean Martin dit que les livres depuis Venise étaient envoyés vers le sud de l'Italie – Florence, Naples, Rome –, mais aussi vers Milan pour ensuite passer les Alpes et se diriger à Lyon. À Lyon, par le biais du Rhône et de l'Isère, les livres prenaient la route vers le sud afin de rejoindre Marseille pour ensuite être embarqués sur des navires faisant route vers l'Espagne ou vers l'Italie³⁹⁹. Parallèlement, depuis Lyon, les livres provenant d'Italie et d'ailleurs, remontaient vers Paris, où ils pouvaient même continuer leurs routes par voie terrestre vers l'Espagne, en passant par Rouen. De fait, du fait de la proximité de la péninsule ibérique, beaucoup de

³⁹⁸ Lettre écrite par Jean Antoine Huguetan, à Lyon le 17 1666, voir : A. Mirto, *Il carteggio degli Hueguetan...*, *op. cit.*, p. 71.

³⁹⁹ H.-J. Martin, « La circolazione del libro in Europa... », *op. cit.*, p. 149.

livres arrivaient à Rouen depuis l'Espagne pour repartir ensuite vers leurs différentes destinations⁴⁰⁰.

Nous n'avons pas encore eu l'occasion d'étudier dans le détail le circuit à travers les correspondances privées, c'est-à-dire de l'Italie vers Madrid, mais nous savons que Juan Francisco Pacheco, IV^e duc de Uceda⁴⁰¹ – qui est d'ailleurs l'un des lecteurs espagnols possédant le plus de livres de théâtre en langue italienne dans sa bibliothèque – attendait, en 1709, des livres depuis Gênes. Dans une de ses lettres adressées à don Félix de la Cruz, le duc demande des nouvelles d'un paquet de livres qu'un clerc espagnol, résidant au sud de l'Italie, aurait dû envoyer à Gênes et qui n'est pas encore arrivé⁴⁰². Il est donc fort probable que le même circuit d'importation des livres fut emprunté dans le sens envers. Nous savons d'ailleurs que les lettres ou les marchandises de Sicile voyageaient préférablement par mer (car le système postal de l'île au continent était compliqué) vers Naples, d'abord, et de là étaient transportées ensuite jusqu'à Livourne en Toscane ou même à Gênes⁴⁰³. De Gênes les marchandises étaient ensuite expédiées vers Marseille et une fois arrivées là-bas elles pouvaient continuer vers l'Espagne ou prendre leurs chemins de Lyon, où elles étaient redistribuées⁴⁰⁴.

3. De l'Italie à l'Espagne : les livres italiens dans les bibliothèques espagnoles

Jusqu'à présent nous nous sommes limitée à l'exemple des livres espagnols provenant de Madrid et qui ont, grâce aux Lyonnais, rejoint l'Italie. Pour présenter la situation inverse, c'est-à-dire des livres italiens qui grâce aux Lyonnais ont rejoint l'Espagne, nous ne pouvons pas nous appuyer sur les correspondances privées, car le travail de recherche en Archives n'a pas abouti.

Par contre, il est possible de proposer d'autres pistes de recherches, de type bibliographique, qui s'appuient sur les catalogues des libraires Lyonnais. Le marché du livre espagnol est constitué aux XVI^e et XVII^e siècles par de nombreuses familles de libraires-éditeurs français qui s'installent à Madrid et qui commercialisent surtout des œuvres étrangères. Nous pensons par exemple aux italiens Portonariis — qui au XVI^e siècle étaient liés au lyonnais Guillaume Rouillé⁴⁰⁵ et détenaient une succursale à Madrid

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁰¹ M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda...*, *op. cit.*

⁴⁰² *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰³ L. Tosin, *La circolazione libraria nel Seicento*, Cargeghe, Documenta, 2014, p. 61.

⁴⁰⁴ Les rapports commerciaux existant entre les Génois et les Lyonnais ont été beaucoup étudiés par Domenico Gioffré, *Gênes et les foires de change. De Lyon à Besançon*, Paris, SEVPEN, 1960, où il met en valeur la forte présence des Génois aux foires lyonnaises.

⁴⁰⁵ Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'éditeur lyonnais Guillaume Rouillé joua par ailleurs un rôle

— et aux Anisson, qui à la fin du XVII^e siècle, grâce à leur associé Florian Anisson, éditaient aussi à Madrid.

Juan Francisco Pacheco, IV^e duc de Uceda, possédait un exemplaire du *Pastor fido* vendu à Paris, datée 1678 et éditée dans le très petit format *in-24*⁴⁰⁶. Il s'agit probablement de l'édition en langue italienne du *Pastor fido* de Guarini éditée à Amsterdam chez les Elsevier, illustrée par les gravures de Sébastien Leclerc, et vendue à Paris auprès du libraire Thomas Jolly en 1678⁴⁰⁷. Il est difficile de le confirmer avec certitude, mais dans presque tous les catalogues de vente des Anisson que nous avons consultés, il y a le *Pastor fido* de Guarini⁴⁰⁸. De plus, le duc de Uceda connaissait certainement l'éditeur madrilène Florian de la famille des Anisson, car après sa mort Uceda intégra dans sa collection une partie des livres lui ayant appartenu. Certains des livres que l'on retrouve dans la bibliothèque du duc d'Uceda portent en effet l'ex-libris d'Anisson⁴⁰⁹. Il se peut donc qu'il s'agisse d'une édition vendue par les Anisson sur le marché international lyonnais et parisien.

Parmi les lecteurs espagnols que nous avons étudiés et qui possèdent le *Pastor fido* de Guarini, certains possèdent une copie de la tragi-comédie italienne en édition bilingue français-italien, notamment Antonio Juan Luis de la Cerda⁴¹⁰. La question de la présence de cette édition bilingue peut trouver une réponse dans les catalogues des libraires lyonnais.

On retrouve notamment, dans les catalogues datés 1662, 1669 et 1670 des libraires Borde-Arnaud, deux éditions du *Pastor fido* de Guarini, l'une éditée à Rouen en 1648 (*in-*

d'intermédiaire important entre l'Italie et l'Espagne. Sans se rendre en Espagne, Guillaume Rouillé (qui fut entre autres un élève de Gabriele Giolito à Venise, où il apprit le métier d'éditeur) « fut l'un des personnages les plus efficaces du monde de la librairie et de l'Édition en Espagne et au Portugal ». Cf. N. Salomon, « Les éditeurs en langue espagnole d'un libraire lyonnais du XVI^e siècle : Guillaume Rouillé », *Actes du cinquième congrès national de la Société française de littérature comparée*, Paris, Éditions les Belles Lettres, 1965, p. 61. Dans cette étude Noël Salomon souligne qu'à partir de 1550 les éditeurs lyonnais dirigeaient leur attention vers le marché ibérique et que cet intérêt se faisait souvent avec un arrière-plan italien. Voir aussi les autres références bibliographiques reportées à la page 26.

⁴⁰⁶ Dans le catalogue reproduit par M. Martín Velasco (*La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda...*, op. cit., p. 492), nous lisons : *Il pastor fido, tragicomedia pastorale – del cav. Battista Guarini. In Parigi, 1678. in 24. con figure.*

⁴⁰⁷ A. S. L. Berard, *Essai bibliographique sur les éditions des Elzévir*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot 1822, p. 230.

⁴⁰⁸ *Bibliographia Anissoniana*, Lyon, 1669, p. 394 : *Pastor fido del Guarino 24. figurato. Amsterdam* ; *Bibliographia Anissoniana*, Lyon, 1676, p. 382 : *Pastor fido del Guarino 24. figurato. Amsterdam* ; *Bibliographia Anissoniana*, Lyon, 1702, p. 504 : *Pastor fido del Guarini, 4. Venetia 1621 et Parigi 1656* ; *Bibliographia Anissoniana*, Lyon, 1724, p. 529 : *Pastor fido Guarini 8. Fsti. (?) 1717. 12 Holl. 1677. 24 ibid 1662.*

⁴⁰⁹ M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda...*, op. cit., p. 148.

⁴¹⁰ L'inventaire de cette bibliothèque a été étudié et édité par C. Alvarez Márquez, « La biblioteca de Don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, en su palacio del Puerto de Santa María (1673) », *Historia. Instituciones. Documentos*, n°15, 1988, p. 251-390.

12°) et l'autre éditée à Leiden en 1659 (avec des figures). Nous avons déjà parlé du commerce international des Borde-Arnaud et nous pouvons indiquer qu'on trouve l'un de leurs catalogues, daté de 1670 à Quito⁴¹¹, ce qui atteste de l'étendue du marché libraire lyonnais jusqu'en Amérique latine⁴¹².

Il est d'ailleurs possible que les éditions bilingues du *Pastor fido* aient pu être introduites dans le marché espagnol par une autre voie.

Comme nous le savons, c'est surtout à partir de la fin du XVII^e siècle que le marché de la contrefaçon lyonnaise se développe et cela pour faire face à des règles de plus en plus sévères qui favorisent les libraires de Paris, au détriment des libraires de Province. D'après les données recueillies par Jacqueline Roubert et publiées dans *Cinq études lyonnaises*⁴¹³, les Lyonnais introduisent, à la fin du XVII^e siècle, dans le marché international, une pièce de théâtre italien contrefaite, le *Berger fidèle* ou le *Pastor fido*, traduit en français ou publié en édition bilingue, et qui contrefaisait l'édition parisienne éditée par Claude Barbin dans un format *in-12°* en 1670 et 1680.

Or étant donné qu'à la fin du XVII^e siècle la vie de l'imprimerie lyonnaise dépend beaucoup du commerce avec les Italiens et les Espagnols, on peut imaginer que certaines copies contrefaites du *Pastor fido* sont effectivement arrivées dans les bibliothèques des lecteurs espagnols et/ou italiens. D'ailleurs, si on considère les données du spécialiste Aniello Fratta, les Anisson préféraient introduire les copies contrefaites dans le circuit étranger, peu fréquenté par les libraires parisiens⁴¹⁴. Comme le signale Anne Bérroujon, parmi les libraires Lyonnais qui avaient des liens très forts avec l'étranger, plus de la moitié des imprimeurs et des libraires⁴¹⁵ firent l'objet d'une enquête au moins une fois dans leur vie pour avoir introduit dans le marché des œuvres contrefaites : les Huguetan seront impliqués dans quatre procédures différentes et les Anisson dans une⁴¹⁶.

⁴¹¹ *Catalogus librorum facultatum omnium qui venales reperiuntur in officina ac societate Laurentii Arnaud et Petri Borde Bibliopolarum*, Lyon, Arnaud, 1670. *Incunables y libros raros de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII de la sección llamada hispanoamericana de la Biblioteca nacional*, Quito, 1959. Cité par G. Bonnant, « La librairie genevoise en Amérique latine au XVIII^e siècle », J.-D. Candaux et B. Lescaze (ed.), *Cinq siècles d'imprimerie genevoise*, Genève, Société d'histoire et d'archéologie, 1981, p. 18.

⁴¹² Déjà au XVI^e siècle, les livres des lyonnais étaient envoyés au Nouveau monde. Cf. N. Salomon, « Les éditeurs en langue espagnole d'un libraire lyonnais... », *art. cit.*, p. 62.

⁴¹³ J. Roubert, « La situation de l'imprimerie lyonnaise à la fin du XVII^e siècle », *Cinq études lyonnaises*, Genève, Paris, Droz, 1966, p. 77-111.

⁴¹⁴ A. Fratta, « L'attività degli editori Anisson di Lione nel carteggio con Antonio Magliabechi (1669-1708) », *art. cit.*, p. 122.

⁴¹⁵ A. Bérroujon, « Les réseaux de la contrefaçon de livres à Lyon dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *Histoire et civilisation du livre - Revue internationale*, II « Lyon et les livres », Genève, Droz, 2006, p. 85-111.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

D'après le catalogue daté 1698, les Huguetan proposaient également une édition bilingue italien-français de la tragi-comédie de Giambattista Guarini dans un format *in-12°* et avec des figures⁴¹⁷.

Un autre texte de théâtre qui eut un énorme succès en Italie et en dehors de la péninsule italienne fut la pastorale de Torquato Tasso, *Aminta*⁴¹⁸. Il est intéressant de noter que dans l'inventaire d'une femme madrilène, Agustina Spínola, lequel a été rédigé en 1664⁴¹⁹, on retrouve une édition de l'*Aminta* du Tasse éditée à Rome en 1607, dans un format *in-8°*. Dans l'inventaire on indique aussi que le texte est en langue espagnole. Même si le nom de l'éditeur n'apparaît pas à l'intérieur de l'inventaire, nous pouvons affirmer qu'il s'agit de l'édition romaine de la pièce du Tasse éditée en 1607 et en format *in-8°*, traduite en espagnol par Juan Jáuregui⁴²⁰, qui fut imprimée par Estevan Paulino et éditée par le traducteur même pendant son séjour romain.

On peut donc se demander comment cette édition est arrivée dans la librairie de Agustina Spinola. Les catalogues des libraires lyonnais Anisson nous en révèle l'explication. En effet, nous retrouvons cette édition de l'*Aminta* du Tasse aussi bien dans leur catalogue de 1669 (*Aminta de Torquato Tasso 8. Roma*⁴²¹) que dans celui de 1672 (*Aminta de Torcuato Tasso traduçida en rimas Castellanas 8. Roma*⁴²²).

On peut affirmer qu'il s'agit de la même édition, car dans les deux cas on la retrouve à l'intérieur des « *Libri hispanici* », donc le texte était sûrement rédigé en langue espagnole, le lieu d'édition est bien Rome, et le format est *in-8°*. Tous les indices font donc penser à la même édition que celle possédée par Agustina Spinola.

⁴¹⁷ *Catalogus librorum qui venales prostant Amstelodami apud Huguetan*, 1698, p. 24, catégorie *Libri italiani* : « Pastor fido ital. Franc. 12 fig. ». Il est intéressant de noter que parmi les livres proposés par les Huguetan nous trouvons aussi le Vocabulaire Italien-Espagnol de Lorenzo Franciosini, amateur et enseignant de la langue espagnole, qui écrivit plusieurs textes pour aider les Italiens à apprendre la langue espagnole. Son *Vocabolario italo-spagnolo*, publié à Rome en 1620, « *servì da modello per tutte le traduzioni secentesche di testi spagnoli e fu ristampato numerose volte fino al nostro secolo* » (S. Vuelta García, « I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento », J. Boutier, B. Marin et A. Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence : une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (xvii-xviii^e siècles)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, p. 476). De plus, toujours dans le même catalogue des Huguetan, nous retrouvons les trois volumes du dictionnaire trilingues de l'hispaniste italien Girolamo Vettori, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana, y española* (p. 24 du catalogue), ce qui témoigne de l'intérêt que ces éditeurs avaient pour la diffusion de ces trois cultures voisines.

⁴¹⁸ L'*Aminta* du Tasse a été écrite en 1573 et imprimée pour la première fois en 1580.

⁴¹⁹ M. Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid, op. cit.*, voir recension D 1709 : « *Tasación de los bienes de doña Agustina Spínola y Eraso y de don Julián de Palomares, condesa de la Fuente Saúco* ».

⁴²⁰ Juan-Martínez de Jáuregui y Aguilar fut un poète et peintre espagnol (1583-1641). Pour plus d'informations voir *Enciclopedia Treccani* en ligne, entrée Jáuregui y Aguilar de, Juan-Martínez.

⁴²¹ *Bibliographia Anissoniana*, Lyon, 1669, p. 403.

⁴²² *Bibliographia Anissoniana*, Lyon, 1672, p. 394.

Une preuve ultérieure qui montre que les catalogues des libraires lyonnais circulaient dans la péninsule ibérique est le fait que Yolanda Clemente San Roman a retrouvé dans les fonds de la *Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense* de Madrid le catalogue des Anisson daté 1724 et celui des Borde Arnaud (1662)⁴²³.

D'ailleurs, n'oublions pas que si dans les catalogues de ces libraires on retrouve des sections dédiées entièrement aux livres espagnols et italiens, il est évident que c'était parce que ces éditeurs commerçaient avec des Italiens et des Espagnols. Et dans le cas des Anisson, leur monopole sur le marché international était reconnu par les libraires parisiens, car dans un célèbre document pour la défense des libraires de Paris, ils écrivent : « Lorsque ces associez ont voulu établir leur commerce à Madrid et à Rome [...] ils ne se contentent pas d'avoir attiré la fabrique et tout le commerce de la librairie de ces deux états, leur avidité et leur ambition démesurée les portent encore à concerter entre eux la ruine de tous les libraires du royaume »⁴²⁴.

À la lumière de ces constatations et hypothèses, nous ne pouvons pas affirmer de façon catégorique que les libraires lyonnais furent les seuls à contribuer à la circulation des pièces de théâtre italien en Espagne et des pièces de théâtre espagnol en Italie, mais il est certain que leur rôle fut fondamental, car leur commerce était bâti principalement sur les rapports tissés à l'étranger.

De plus, les pièces étrangères qui apparaissent dans les catalogues des Lyonnais sont aussi celles que l'on retrouve le plus souvent dans les inventaires des bibliothèques privées que nous avons étudiés. Les titres de théâtre espagnol et italien proposés par les Anisson, les Huguetan et les Borde-Arnaud, sont en effet multiples.

En revanche, dans les catalogues des libraires parisiens, mis à part celui du libraire Louis Billaine (publié en 1681), qui avait lui aussi des succursales-dépôts à l'étranger et en particulier à Rome, les livres espagnols et italiens n'apparaissent pas avec la même fréquence.

Par ailleurs, si on se déplace de quelques décennies, c'est-à-dire autour des années 40 du XVII^e siècle, il serait intéressant d'étudier le réseau qui entourait le libraire Pierre Du Buisson, originaire de Montpellier, dont très peu d'informations nous sont parvenues

⁴²³ Y. Clemente San Román, « Los catálogos de librería de las sociedades Anisson- Posuel y Arnaud-Borde conservados en la Biblioteca Historica de la Universidad Complutense », *Revista General de Información y Documentación*, vol. 20, 2010, p. 353-389.

⁴²⁴ A. Fratta, « L'attività degli editori Anisson di Lione nel carteggio con Antonio Magliabechi (1669-1708) », *art. cit.*, p. 120. Les Anisson, après avoir obtenu le contrôle du marché étranger (Espagne et Italie), voulaient aussi ouvrir leurs portes aux places fortes parisiennes, comme le démontre le catalogue publié en 1724 : *Bibliographia Aussoniana seu catalogus Librorum qui prostant in adibus Sociorum Anisson, & Posuel, tam Parisiis quam Lugduni, Ad annum 1724*.

tant sur sa vie que sur son activité commerciale. Ses quatre catalogues, 1639, 1640, 1642 et 1644, sont très intéressants, car on y retrouve beaucoup de livres de théâtre italien et aussi quelques-uns de théâtre espagnol. Le plus intéressant est le catalogue de 1642 où apparaissent 36 pièces de théâtre éditées en Italie et surtout provenant de Venise, et une pièce espagnole éditée à Anvers. Le catalogue daté de 1644 présente cinq titres de théâtre italien alors que ceux de théâtre espagnol atteignent 12 titres. On croit que Pierre Du Buisson, libraire provincial, se servait en même temps de canaux lyonnais, d'où il se faisait envoyer les livres italiens et peut être aussi espagnols, et de canaux parisiens où effectivement il lui arriva de vendre ses livres, comme en témoigne le titre de ses catalogues « Catalogue des livres portés à Paris cette année » et qu'il vendait à la foire Saint-Germain⁴²⁵.

On peut donc conclure que le livre italien et espagnol en Europe devait forcément, tôt ou tard, passer entre les mains des libraires lyonnais soit directement à Lyon, soit ailleurs, où ceux-ci avaient leurs intermédiaires.

Ces considérations nous permettent d'affirmer, avec les directeurs de la publication *Bibliothèques et lecteurs dans l'Europe moderne*, que « la tentative de dessiner une géographie des réseaux de circulation du livre permet de souligner l'importance de la notion d'aires géographiques, culturelles et linguistiques et de rappeler que ces circulations sont à l'époque moderne au fondement de l'existence de la plupart des bibliothèques »⁴²⁶. Cette affirmation nous conduit vers la deuxième partie de cette thèse qui est consacrée à l'étude des bibliothèques privées italiennes et espagnoles conservant des livres de théâtre. Cette analyse nous permettra d'esquisser les portraits des lecteurs de pièces théâtrales au XVII^e siècle en Italie et en Espagne.

⁴²⁵ Cf. M. Simonin, « La Méditerranée à l'assaut de Paris : Pierre Du Buisson, ses catalogues et ses livres », *L'encre et la lumière*, Genève, Droz, 2004, p. 815-830 ; G. Maldebrote, « La nouvelle édition de Graham et Albert Ehrman, *The distribution of books by catalogue from the invention of Printing to AD 1800* », A. Charon et E. Parinet, *Les ventes de livres et leurs catalogues : XVII^e-XX^e siècles*, Paris, École des Chartes, 2000, p. 53.

⁴²⁶ G. Bertrand, A. Cayuela, C. Del Vento et R. Mouren (dir.), *Bibliothèques et lecteurs dans l'Europe Moderne (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Genève, Droz, 2016, p. 8.

Deuxième Partie

*

Les livres de théâtre dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles du XVII^e siècle

Chapitre 4

Les inventaires après décès : une source pour l'étude de la lecture du théâtre en Espagne et en Italie au XVII^e siècle

Lorsqu'on entreprend l'étude du public des lecteurs de théâtre, on touche à plusieurs problèmes qu'on pourrait résumer en trois points⁴²⁷. Le premier est de caractère social, et suppose une interrogation sur l'alphabétisation du public et plus précisément sur l'identité de ceux qui savaient effectivement lire ; le deuxième embrasse l'aspect économique, et donc le prix du livre ; le dernier est plutôt d'ordre culturel, et questionne l'intérêt que suscite effectivement la littérature de distraction et, dans notre cas précis, le théâtre.

Dans ce chapitre, nous partirons des données quantitatives générales concernant la population espagnole et italienne susceptible d'être alphabétisée, pour ensuite voir quelles étaient les catégories de personnes qui étaient les plus susceptibles de constituer des collections de livres au XVII^e siècle en Espagne et en Italie. Pour ce faire, nous nous appuyons surtout sur des inventaires après décès recensant des listes de livres et, plus rarement, sur des catalogues de bibliothèques. Nous verrons d'abord ce qu'est un inventaire après décès et plus précisément nous analyserons la place occupée par le livre de théâtre à l'intérieur de ce type de source. Nous verrons que le texte théâtral est rare dans les inventaires de bibliothèques privées sans doute à cause de son statut de « pseudo-livre ». Ce décalage entre une importante production éditoriale de livre de théâtre et la faible présence de ces livres dans les inventaires est à interroger.

Cette présentation plus générale sur la présence quantitative du théâtre dans les bibliothèques privées de l'époque moderne nous servira de point de départ pour bâtir toute l'analyse concernant les possesseurs effectifs des livres de théâtre et leurs lectures préférées, qui feront l'objet des chapitres suivants.

⁴²⁷ J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores...*, op. cit., t. I, p. 112.

I. Étudier la lecture du livre de théâtre imprimé

Comment peut-on savoir combien et quels livres de théâtre circulaient en Italie et en Espagne au XVII^e siècle ? Pour répondre à cette question, nous avons décidé de recourir à l'une des sources les plus utiles dans cette analyse : l'inventaire après décès.

Après la consultation de nombreux inventaires après décès, nous avons seulement sélectionné ceux qui contenaient des livres de théâtre. Ces listes, qui peuvent apparaître parfois cryptiques, parlent des goûts des lecteurs italiens et espagnols en matière théâtrale. À travers cette analyse nous pourrions donc mieux appréhender les lecteurs de livres de théâtre, savoir comment ils conservaient les livres de théâtre dans leurs bibliothèques et quelle place occupait le livre de théâtre dans la société espagnole et italienne du XVII^e siècle.

1. L'alphabétisation

Les résultats que nous allons présenter dans ce chapitre et les suivants se basent principalement sur des données provenant de l'étude d'inventaires après décès. Par conséquent, il faut se demander qui pouvait se permettre la rédaction d'un inventaire *post mortem* et aussi quel type de livres étaient recensés à l'intérieur de ces inventaires.

Les études menées jusqu'à ce jour sur la lecture et la réception de l'œuvre littéraire au XVII^e siècle dans les deux pays⁴²⁸ montrent que les personnes pouvant vraiment se permettre d'acheter des livres n'étaient pas très nombreuses.

⁴²⁸ Pour le contexte espagnol, nous rappelons : T. Dadson, *Libros, lectores...*, *op. cit.*; A. Weruaga Prieto, *Lectores y bibliotecas en la Salamanca moderna. 1600-1789*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008 ; J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004. Il faut également nommer des études plus ponctuelles, comme celles de J. L. Barrio Moya, « La biblioteca de don Miguel Nava Díez de Robles, jurado de la ciudad de Toledo (1698) » *Anales toledanos*, 35, 1998, p. 167-178 ; « La biblioteca de don Miguel Pérez Mendoza, maestro de armas rojano del rey Carlos II (1679) », *Militaria. Revista de cultura militar*, 15, 2001, p. 119-137 ; « La gran biblioteca de la condesa de Oñate », *Analecta calasanciana*, 54, 1985, p. 421-433 ; « La librería de don Antonio Gil Forneli, ayuda de cámara de don Juan José de Austria », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 22, 1997, p. 91-103 ; « La librería de don Antonio Méndez Freyre, capellán de la Emperatriz María de Austria », *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 11, 1983, p. 19-23 ; « La librería de don Juan Valero, secretario del rey Felipe IV » *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 10, 1983, p. 17-31 ; « La librería de Luis de Zabalza, platero de cámara de Felipe IV » *Revista de librería antiquària*, 11, 1986, p. 24-27 ; « La librería de Luis Román, maestro de obras y alarife madrileño del siglo XVII », *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 65, 1987, p. 195-208 ; « La librería de Manuel Máyers Caramuel, contraste de oro y plata de Felipe IV y Carlos II (1693) », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 21, 1996, p. 181-210 ; « La librería de Oliverio Danis, capellán de Felipe III », *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 14, 1987, p. 63-68 ; « La librería del tercer conde de Molina de Herrera », *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 8 (1981-82), p. 62-72 ; « La librería y otros bienes de Don Martín Martínez de Medrano. Funcionario del Rey Felipe IV (1660) », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 15 (1992), p. 157-167 ; « La librería y otros bienes de la dama zamorana doña Guiomar Herrera de Guzmán, condesa de Mora e hija de los condes de Alba de Liste (1669)

Les privilégiés appartiennent à la noblesse et au clergé. La classe moyenne dispose de bibliothèques plutôt formées sur la base du métier exercé par le possesseur : médecine, fonction publique, artisanat. L'étude de Prieto Bernabé⁴²⁹ est effectivement organisée par catégorie et classes sociales et montre que le public lecteur de la première époque moderne à Madrid était principalement constitué par ces classes sociales. Toutefois, on peut voir dans son étude qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, la possession de livres s'ouvre aussi à la catégorie moins aisée des artisans⁴³⁰. Il est d'ailleurs intéressant de noter que plus on s'approche de 1650 plus les livres appartenant à la catégorie des Belles Lettres sont nombreux dans leurs bibliothèques. À l'intérieur de ce groupe de livres, nous verrons que l'on retrouvera aussi des livres de théâtre.

Dans le *Don Quichotte* de Cervantès et la *Dorotea* de Lope de Vega, nous trouvons des références à des personnages appartenant à la classe sociale la moins aisée qui pouvaient lire et écrire⁴³¹. Il est cependant important de souligner que même parmi cette tranche de la population il y avait des lecteurs potentiels.

La réalité espagnole analysée par Maxime Chevalier révèle que 80 % de la population était exclue de la lecture à cause de son analphabétisme⁴³². Toutefois, nous

», *Anuario 1988 Instituti de Estudios zamoranos Florian de Ocampo*, 1988, p. 513-524 ; « La librería y otros bienes de la duquesa de Sessa (1638) », *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 12, 1984, p. 41-51 ; « Los libros del arquitecto José de Arroyo », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 81, 1978, p. 825-834 ; « Los libros y otros bienes de don Pedro Zorrilla de Velasco (1632) », *Cuadernos de bibliofilia*, 13, 1985, p. 29-34 et « La librería y otros bienes del capitán Don Jerónimo de Soto (1630) », *Analecta calasanctiana*, 53, 1985. Il faut aussi rappeler les études de G. De Andrés, « Catálogo de los manuscritos de la biblioteca del duque de Uceda » *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVIII, 1975, p. 5-40 ; « Historia de la biblioteca del conde duque de Olivares y de sus códices », *Cuadernos Bibliográficos*, 28, 1972, p. 1-12 et 30, p. 5-73 ; « La biblioteca manuscrita del condestable Juan Fernández de Velasco (1613) », *Cuadernos bibliográficos*, 40, 1980, p. 5-22 ; « Un erudito y bibliófilo español olvidado: Juan Lucas Cortes (1624-1701) », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 81, 1978 et *El de Liche. Bibliófilo y coleccionista de arte Madrid*, Artes Gráficas, 1975.

En revanche, en ce qui concerne l'aire italienne, les études sont, à notre connaissance, moins nombreuses. Nous rappelons toutefois : G. Montanari, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Gênes, University Press, 2015 ; F. Dallasta, « La biblioteca di Alessandro Tagliaferri dottore in utroque e frate cappuccino », *Collectanea Franciscana*, 79, 2009, p. 61-121 et « Fra liuti e libri. I Garsi, liutisti parmigiani fra tardo Cinquecento e primo Seicento. Nuove acquisizioni », *Recercare*, XXIII/1-2, 2011, p.103-129. D'autres travaux concernant la pratique de la lecture, ou plus généralement le collectionnisme d'objets d'art, nous ont révélé des sources imprimées ou manuscrites contenant aussi des listes de livres, notamment l'étude de Raffaella Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento Bologna*, Bologne, Pàtron editore, 1997. Cette étude dresse une liste des plus importantes collections d'art de la ville de Bologne au XVII^e siècle, en indiquant aussi si les inventaires mentionnent la présence, ou non, de livres dans la maison du collectionneur. L'étude d'Edoardo Barbieri et Danilo Zardin, *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Vita e Pensiero, Milan, 2002 a aussi été très importante pour l'identification de quelques collections privées en Italie.

⁴²⁹ J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores...*, op. cit.

⁴³⁰ *Ibidem*, t. 2, p. 347-374.

⁴³¹ M. Frenk, « Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro », *AIH. Actas VII*, 1980, p. 116.

⁴³² M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, p. 13.

nous demandons s'il est correct de parler d'analphabétisme, ou si l'on ne devrait pas plutôt parler d'analphabétisme partiel⁴³³. Si l'analphabétisme complet était aussi répandu qu'on l'affirme, on ne s'expliquerait pas l'abondance d'« informations affichées » dans les villes à l'époque moderne⁴³⁴. Pareillement, on n'expliquerait pas le fait que les dramaturges s'adressent parfois à tout public – y compris le peuple – dans les préfaces de leurs pièces (nous reviendrons sur ce point en particulier dans la troisième partie).

En ce qui concerne l'Italie, nous ne possédons pas d'études spécifiques sur le taux d'alphabétisation au XVII^e siècle. Toutefois, les spécialistes s'accordent à dire que ce siècle correspond au siècle de la "masse", qui a vu naître une production typographique de caractère pratique, de grande consommation et qui, par son caractère éphémère, est difficilement saisissable par rapport aux autres types de livres⁴³⁵. Comme le suggère Dorit Raines, la bibliothèque est l'expression du goût d'une élite, qui s'élargit de plus en plus à cause du phénomène de massification de la culture livresque qui caractérise cette époque⁴³⁶.

De plus, et cela vaut autant pour l'Espagne que pour l'Italie, il ne faut pas oublier que lorsqu'on parle de livres de théâtre, nous nous référons à des livres qui étaient moins coûteux que les autres et qui étaient plus accessibles même à ceux et à celles qui appartenaient à une classe sociale moins aisée.

2. La lecture du théâtre à travers les inventaires après décès

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, François Furet et Henri-Jean Martin ont commencé à utiliser les inventaires comme sources pour l'étude de la possession des

⁴³³ À propos de la question de l'analphabétisme, nous renvoyons à l'étude de A. Viñao Frago, « Alfabetización y primeras letras (siglos XVI-XVII) », A. Castillo (ed.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelone, Gedisa, 1999, p. 39-88. L'auteur explique que le concept d'analphabétisme est strictement lié à la période étudiée et qu'on ne peut pas appliquer les mêmes paramètres que l'on adopterait aujourd'hui pour étudier l'analphabétisme à l'époque moderne (p. 41). À la fin de son étude, apparaît aussi une bibliographie exhaustive sur l'étude de l'alphabétisation en Espagne.

⁴³⁴ En ce qui concerne les textes affichés dans les rues et sur les murs de la ville au Siècle d'or, lire par exemple : A. Castillo Gómez, « La letra en la pared. Usos y funciones de la escritura expuesta en el Siglo de Oro », M. F. Fernández, C. A. González y N. Maillard (ed.), *Testigo del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, Málaga, Ediciones Rubeo, 2009, p. 581-602. Ou encore A. Castillo Gómez, « Desde el muro. Formas y mensajes de la escritura expuesta en la ciudad altomoderna », G. Puigvert et C. de la Mota, *La investigación en Humanidades*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 91-110.

⁴³⁵ F. Barberi, *Il libro italiano del Seicento. Aggiornamento della bibliografia dei tipografi, editori e librai a Roma nel Seicento a cura di Lorenzo Baldacchini*, Rome, Vecchiarelli, 1990, p. 35.

⁴³⁶ D. Raines, « La biblioteca del collezionista. Una palestra del gusto artistico? », *Bibliothecae.it* (revue en ligne), 2016.

livres et de la lecture à une période et dans un lieu déterminés. Cela a donné la célèbre étude de Martin *Livre, pouvoir et société à Paris au XVII^e siècle*⁴³⁷, qui a inspiré plusieurs historiens et philologues⁴³⁸.

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, pour une étude de la lecture dans un moment précis de l'histoire, l'inventaire après décès représente sûrement la source la plus intéressante parmi la grande variété de sources à notre disposition. Ce choix nous a été suggéré par les nombreux spécialistes qui se sont occupés de reconstruire l'histoire culturelle et l'histoire de la lecture d'une personne ou d'un groupe social à une époque précise. Parmi ces spécialistes, José-Maria Díez Borque s'est occupé de la présence des livres de littérature à l'intérieur des bibliothèques privées dans l'Espagne du Siècle d'Or⁴³⁹. À travers ses recherches il a montré qu'on peut s'interroger sur les pratiques et les goûts littéraires de la population espagnole au Siècle d'or en exploitant les inventaires après décès.

Les inventaires nous fournissent des informations sur « la force coactive de la mode sur le défunt et sur sa famille », sur les « goûts artistiques du défunt »⁴⁴⁰, par conséquent, ce sont « les documents les plus importants pour explorer la culture savante, écrite, pour savoir quels livres on possédait et on lisait à une époque donnée dans une époque déterminée et par une certaine catégorie de la population »⁴⁴¹.

En Italie aussi, les spécialistes qui se sont occupés d'histoire du livre signalent que l'inventaire après décès est une source fondamentale si on veut déterminer l'évolution de la circulation du livre⁴⁴². Toutefois, on peut remarquer que l'étude et la publication d'inventaires de bibliothèques doit constituer ce que Luca Ceriotti appelle le « facteur de distorsion »⁴⁴³, c'est-à-dire le fait que les historiens privilégient les recueils libraires des personnages importants et qui possèdent les bibliothèques les plus riches.

⁴³⁷ H.-J. Martin, *Livre, pouvoir et société...*, *op. cit.*

⁴³⁸ En Espagne l'inventaire après décès a été une source très exploitée. Nous avons déjà évoqué le célèbre travail de Maxime Chevalier, *Lectura y lectores...*, *op. cit.* Rappelons également l'étude publiée quatre ans plus tard de Jean-Michel Laspéras : « Chronique du livre espagnol : Inventaires de bibliothèques et documents de libraires dans le monde hispanique au XV^e, XVI^e et XVII^e siècles » apparu dans la *Revue Française d'Histoire du Livre*, XXVIII, 1980, p. 535-557.

⁴³⁹ Nous rappelons ses deux études principales : J. M. Díez Borque, *Literatura (novela, poesía, teatro)*, *op. cit.*, et *Literatura, bibliotecas y derechos...*, *op. cit.*

⁴⁴⁰ B. Bennassar, « Los inventarios post mortem y la historia de las mentalidades », A. Eiras Roel (coord.), *La documentación notarial y la historia Actas del II Coloquio de metodología histórica aplicada*, à la p. 141, l'auteur explique quels sont, selon lui, les cinq contributions principales des inventaires après décès.

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² F. Dallasta, *Eredità di carta...*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁴³ L. Ceriotti, « Scheletri di biblioteche, fisionomie di lettori. Gli inventari come materiali per una anatomia ricostruttiva della cultura libraria di antico regime », E. Barbieri et D. Zardin (ed.), *Libri, biblioteche e cultura...*, *op. cit.*, p. 373-432 (p. 423).

La richesse des inventaires réside dans la qualité des informations qu'ils nous fournissent sur les possesseurs, leur statut social et, quand il y a des listes de livres, sur leurs lectures également. D'après l'étude d'inventaires après décès nous pouvons discerner trois aspects intéressants. D'abord, toutes les informations socio-économiques concernant le possesseur, notamment sa classe sociale, son patrimoine, l'importance réservée aux livres par rapport à d'autres biens. Ensuite, comme on le verra, certains inventaires nous donnent aussi des informations sur le classement et sur la conservation des livres à l'intérieur d'une bibliothèque. Enfin, l'étude des listes de livres que l'on retrouve dans les inventaires après décès nous permet d'obtenir des informations concernant la matérialité du livre possédé, le format, le prix du livre, la reliure. Toutes ces informations nous aident à reconstituer l'image du public des lecteurs de théâtre au XVII^e siècle en Italie et en Espagne.

Par ailleurs les inventaires après décès ne sont pas la seule source dont nous disposons pour l'étude sociologique de la lecture du théâtre. Les catalogues de livres sont une autre source qui s'est révélée très utile pour notre recherche⁴⁴⁴. Un catalogue est un document généralement rédigé soigneusement par un bibliothécaire, tandis qu'un inventaire est souvent moins précis et rédigé par un notaire, dont l'intérêt pour l'objet « livre » est limité à sa valeur économique. Les inventaires étaient rédigés pour la vente des livres ayant appartenu à une personne à un moment précis de sa vie, alors que les catalogues avaient surtout une valeur bibliographique⁴⁴⁵. Cette constatation nous met face à un premier problème dérivant du type de source utilisée et que nous ne pouvons pas négliger, notamment l'identification des livres à l'intérieur des inventaires, rendue très difficile par les raisons que nous venons d'évoquer.

Ces questions et d'autres encore ont fait de l'inventaire une source « peu fiable », comme le dit Manuel José Pedraza Gracia⁴⁴⁶, car « seules les personnes ayant un certain niveau économique, visible dans leurs possessions, rédigent un inventaire »⁴⁴⁷.

De plus, comme nous l'avons souligné dans notre introduction générale, étudier la lecture à travers les inventaires après décès comporte des difficultés évidentes. Rappelons que le travail de recherche a été limité aux sources disponibles, facilement accessibles et aux possibilités matérielles et temporelles du travail en Archives pour des

⁴⁴⁴ Sur la différence entre catalogue et inventaire voir aussi G. Montanari, *Libri Dipinti Statue...*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴⁵ Cf. A. Serrai, *Storia della bibliografia*, vol. V « Trattatistica Biblioteconomica », Rome, Bulzoni, 1993.

⁴⁴⁶ M. J. Pedraza Gracia, « Lector, lecturas, bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica », *Anales de documentación*, 2, 1999, p. 139.

⁴⁴⁷ *Ibid.* : « es una fuente que induce a resultados de la investigación poco fiables ya que solamente las personas que tienen cierto nivel económico reflejado en sus propiedades hacen inventario ».

recherches ciblées et approfondies, qui parfois n'ont pas conduit aux résultats espérés. Au début nous avons donc privilégié les inventaires publiés aux XX^e et XXI^e siècles. Mais la pénurie d'études sur la lecture en Italie au XVII^e siècle nous a obligée à effectuer des recherches en Archives dans certaines villes italiennes. Le choix des Archives d'État à consulter en Italie s'est fait surtout sur la base d'études déjà existant qui indiquent la référence manuscrite de l'inventaire à consulter⁴⁴⁸. Ces études ne concernent pas souvent la lecture à l'époque moderne, c'est pourquoi nous avons été amenée à consulter plusieurs inventaires ne contenant pas de livres. Toutefois, pendant nos recherches, nous avons collecté un nombre considérable d'inventaires. Parmi tous les inventaires consultés, seuls certains mentionnent des livres et, parmi ceux-ci, il faut distinguer ceux qui signalent au moins un livre de théâtre et ceux qui, en revanche, n'en répertorient aucun. Toutefois, comme le rappelle Fermín de los Reyes Gómez, la difficulté de travailler avec les inventaires ne doit pas empêcher l'analyse des œuvres littéraires dans les bibliothèques privées⁴⁴⁹.

3. Profils des lecteurs espagnols et italiens

Grâce aux inventaires on peut donc reconstruire les bibliothèques privées de ces hommes et femmes ayant vécu au XVII^e siècle. Or, qu'entendons-nous par bibliothèque privée ?

Par bibliothèque privée, nous entendons une bibliothèque constituée par un particulier, ou, dans certains cas, par plusieurs personnes de la même famille⁴⁵⁰, selon leurs propres goûts. Ce qui distingue en effet une bibliothèque privée d'une bibliothèque publique c'est le fait que la bibliothèque publique est constituée pour « répondre à des exigences culturelles générales et est par conséquent constituée d'un grand nombre de livres. Une bibliothèque publique est par ailleurs caractérisée par des volumes précieux et en grand format, et par différentes éditions d'une même œuvre »⁴⁵¹. Alors qu'une bibliothèque privée, constituée principalement pour satisfaire des intérêts ciblés d'un seul

⁴⁴⁸ Voir les sources que nous avons mentionnées plus haut.

⁴⁴⁹ F. De los Reyes Gómez, « Prosa de ficción, poesía y teatro en los inventarios de bibliotecas particulares (1651-1700) », J. M. Díez Borque, *Literatura, bibliotecas y derechos...*, op. cit., p. 75.

⁴⁵⁰ Dans notre corpus, nous signalons le cas italien de la bibliothèque de la famille Alberganti, une famille du nord de l'Italie installée à Varallo Sesia, un petit village à côté de Vercelli, et qui est justement une bibliothèque familiale. Le contenu de cette bibliothèque a été étudié par G. Garavaglia, « La biblioteca degli Alberganti di Varallo Sesia. Un esempio di cultura nobile tra Controriforma e Barocco, *Archivio Storico Lombardo*, CXVIII (1992), p. 183-359.

⁴⁵¹ M. G. Ceccarelli, *Vocis et Animarum pinacotheca. Cataloghi di biblioteche private dei secoli XVII-XVIII nei fondi dell'Angelica*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, p. X.

individu, « s'appuie sur des mécanismes de formation fortement sélectifs : les livres sont moins nombreux et moins précieux, mais davantage choisis et appropriés, et parmi les différentes éditions du même ouvrage seules les meilleures sont achetées ».

Ces bibliothèques font l'objet d'un inventaire rédigé par le possesseur lui-même avant de mourir ou pour un représentant du possesseur quelques jours après sa mort.

D'un point de vue purement quantitatif, les listes de livres nous permettent de regrouper les bibliothèques par nombre de livres possédés par chacun des lecteurs étudiés. Maxime Chevalier utilise les données quantitatives afin de distinguer trois groupes de bibliothèques. Celles qui se composent de 500 livres ou plus sont appelées par Maxime Chevalier bibliothèques « riches », par exemple celle du connétable Juan Fernández de Velasco⁴⁵² ou encore celle du conseiller du roi, Lorenzo Ramírez de Prado⁴⁵³. Les bibliothèques de quelques centaines de livres sont normalement celles qui appartiennent aux médecins, aux artistes ou aux lettrés. Enfin, il y a des recueils de quelques douzaines de livres, qui représentent souvent les bibliothèques des marchands et des artisans⁴⁵⁴. Cependant, comme nous le verrons en détail dans le chapitre suivant, cette tripartition ne correspond pas toujours à ce classement social.

En suivant la distinction opérée par Maxime Chevalier sur la base du nombre des titres conservés dans les collections privées, nous pouvons regrouper les bibliothèques étudiées en trois grands groupes, comme le montre le tableau suivant :

Bibliothèques	Moins de 100 titres	Moins de 500 titres	Plus de 500 titres
Italiennes	6	16	15
Espagnoles	12	19	12

Tab. 2 : Tableau décrivant la dimension des bibliothèques étudiées.

Nous nous apercevons que le nombre de bibliothèques « riches » et de bibliothèques « professionnelles » dans les deux pays ne change pas beaucoup, en revanche les petites bibliothèques sont beaucoup plus répandues en Espagne qu'en Italie. Outre le résultat quantitatif concernant l'ensemble des collections, il est intéressant

⁴⁵² J. Montero Delgado, C. A. González Sánchez, P. Rueda Ramírez et R. A. Moral, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V Duque de Frias (c. 1550- 1613)*, Séville, Real Maestranza de Caballería de Sevilla y Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2014.

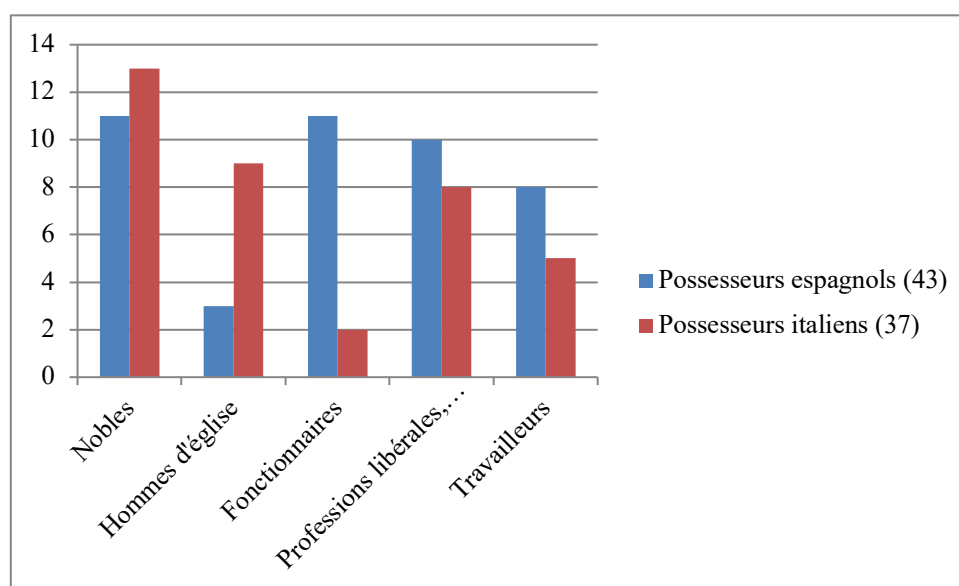
⁴⁵³ Nous reviendrons sur ces bibliothèques dans le chapitre suivant.

⁴⁵⁴ M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, op. cit., p. 38-39.

d'observer que les grandes collections ne contiennent pas nécessairement beaucoup de livres de théâtre, mais qu'au contraire, c'est le cas pour de petites bibliothèques⁴⁵⁵.

Parmi les inventaires italiens et espagnols consultés pendant nos premières années de recherche 80⁴⁵⁶ contiennent des livres de théâtre.

Le tableau ci-dessous résume le nombre de lecteurs étudiés regroupés en cinq « groupes sociaux » différentes, c'est-à-dire nobles, homme d'Église, fonctionnaires, professions libérales et bourgeoisie marchande-artisans (ou travailleurs⁴⁵⁷).



Tab. 3 : Histogramme des possesseurs de pièces de théâtre recensées dans notre base de données.

D'après cet histogramme, nous constatons d'emblée que les livres de théâtre sont une catégorie d'ouvrage qui est appréciée par toutes les classes sociales. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, parmi les artisans, les marchands et les professions libérales nous pouvons recenser des livres de théâtre et parfois, il faut admettre que ces catégories ont plus de livres de littérature que d'autres catégories sociales. Cela nous permet de dépasser des idées reçues dues à une perception anachronique. En effet, si de nos jours la lecture du texte théâtral semble une pratique réservée à une élite intellectuelle, notre étude va démontrer une présence du livre de théâtre somme toute assez fréquente et répandue au-delà des groupes privilégiés.

⁴⁵⁵ Nous reviendrons sur ce point dans le prochain chapitre, quand nous ferons une analyse bibliothèque par bibliothèque.

⁴⁵⁶ Dans le corpus des lecteurs, nous avons laissé de côté les inventaires des éditeurs et des marchands de livres, car nous les avons déjà analysés dans la première partie.

⁴⁵⁷ Avec ce terme, nous indiquons toute personne qui exerce une profession, pour laquelle elle ne doit pas de faire des études. Nous y reviendrons à la page 185.

En effet, à l'époque moderne on assiste à la naissance d'un nouveau modèle de livre et par conséquent à la constitution d'un nouveau type de lecteur : Roger Chartier parle d'une « lecture populaire de l'imprimé »⁴⁵⁸. Les livres de théâtre rentrent dans la catégorie des « livres de divertissement » et de plaisir. Certaines de ces pièces étaient même vendues dans les rues. Par exemple, dans le prologue de la comédie de Pietro Paolo Todini, *La metamorfosi d'amore*⁴⁵⁹, les deux personnages, Malizia et Trappolino, ne sachant pas comment passer leur temps, s'approchent d'un vendeur ambulant et lui demandent quelles pièces de théâtre il peut leur vendre : « *Eh, amicizia, che belle comedie ci hai ?* » (« eh, notre ami, quelles belles comédies as-tu ? »). À cette question, le vendeur répond en listant toutes les sortes de comédies dont il dispose et en soulignant la grande variété des formats qu'il peut offrir (peut-être en marquant ainsi le *topos* du lecteur populaire qui n'a pas trop envie de se plonger dans une longue lecture). En effet le vendeur réplique : « *Ce ne sono di più sorte, grosse, piccole, lunghe, corte e di giusta misura ; eccovene una* » (« il y en a de toute sorte : grosses, petites, longues, courtes et moyennes ; en voilà une »).

En s'ouvrant à un public toujours plus ample, le théâtre imprimé devient un marché encore plus prometteur pour les imprimeurs, qui, comme le dit Chartier, « impriment à bas coûts des livres vendus par les aveugles, qui sont porteurs de genres qui attirent un vaste public – comme la poésie des *cancioneros*, les récits des événements extraordinaires, ou les comédies »⁴⁶⁰.

Revenons à l'histogramme. Si le nombre de lecteurs nobles dans les deux pays ne varie pas beaucoup, le pourcentage des fonctionnaires espagnols possédant des livres de théâtre (11) est plus important par rapport au pourcentage italien (2). En revanche, les bibliothèques dramatiques des hommes d'Église italiens (9) sont plus nombreuses par rapport à celles des hommes d'Église espagnols (3). À ce propos, il nous suffit de penser à la figure du cardinal Léopold de Médicis, lequel occupait une charge religieuse, mais, était en même temps l'un des plus importants promoteurs de la vie culturelle et théâtrale florentine. D'après les sources, nous savons que ce membre des Médicis fut protecteur des académiciens *Affinati* pour lesquels il édifia un théâtre dans le palais de famille⁴⁶¹. Le

⁴⁵⁸ R. Chartier, « Del libro a la lectura. Lectores "populares" en el Renacimiento », *Bulletin Hispanique*, tome 99, 1, 1997, pp. 309-324, p. 312.

⁴⁵⁹ P. P. Todini, *La metamorfosi d'amore*, Ronciglione, éditeur inconnu, 1657.

⁴⁶⁰ R. Chartier, « Del libro a la lectura... », *art. cit.*, p. 320.

⁴⁶¹ Pour plus d'informations concernant la vie de Léopold de Médicis voir : *DBI* en ligne, entrée « Leopoldo de' Medici ». Pour des informations plus précises sur les mécénats florentins voir : N. Michelassi « "Regi protettori" e "virtuosi trattenimenti" : Principi medicei e intellettuali fiorentini del Seicento tra corte, teatro e accademia », J. Boutier, B. Marin et A. Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence : une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 148

théâtre n'était donc pas négligé par ce cardinal italien du XVII^e siècle, qui bien au contraire le promouvaient et y participait à l'intérieur des académies.

En ce qui concerne les bibliothèques des femmes⁴⁶², il a été plus difficile de trouver des inventaires à exploiter pour notre recherche – surtout en Italie, où il n'existe pas à notre connaissance d'études spécifiques. Il est en effet difficile de savoir si les collections de femmes sont vraiment des collections constituées par elles-mêmes ou plutôt des collections de livres laissées par leurs défunts maris et qui leur sont revenues lors des décès de ces derniers⁴⁶³. Cela ne vaut pas toujours pour les collections des femmes lectrices qui appartiennent à la haute noblesse, car, dans ce cas, elles avaient les moyens de se constituer leur propre bibliothèque et d'exprimer leur goût pour la lecture comme le montre la récente étude de María López Vidriero sur Élisabeth Farnèse (1692-1766)⁴⁶⁴. Si les femmes lectrices sont moins nombreuses par rapport aux hommes c'est parce que la lecture est un facteur social et encore lié à la condition professionnelle exercée⁴⁶⁵. À l'exception des femmes des éditeurs-libraires, que nous avons déjà mentionnées dans la première partie de cette thèse, les femmes engagées professionnellement ne sont pas nombreuses. Toutefois, parmi les bibliothèques de femmes que nous avons recensées, celle d'Isabel Montero, dont nous parlerons plus tard, est un exemple de bibliothèque de veuve provenant du milieu des "travailleurs".

Nous avons donc décidé de considérer les rares bibliothèques féminines à l'intérieur des classes sociales indiquées plus haut.

a. Lieu de provenance des lecteurs

Il est tout à fait intéressant de nous concentrer maintenant sur la localisation géographique de la bibliothèque de chaque lecteur. Les inventaires après décès sont conservés à l'intérieur des collections d'Archives de la ville dans laquelle le propriétaire et le notaire résidaient. Les inventaires après décès sont pour la plupart rédigés par des notaires – et évalués par des libraires – de la ville dans laquelle les biens patrimoniaux se

2013, p. 445-472.

⁴⁶² En ce qui concerne les femmes lectrices en Espagne, nous citons les travaux de N. Baranda Leturio comme « Las lecturas femininas », *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 159-170, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005 et *Mujeres bibliófilas en España*, Madrid, Turpin Editores, 2017.

⁴⁶³ Le cas des livres possédés par Doña Feliciano de Guzmán en est un exemple. Nous verrons que les livres possédés par son mari ont également été l'objet de lecture de Doña Feliciano, importante dramaturge espagnole.

⁴⁶⁴ M. L. López-Vidriero Abelló, *Constitución de un universo : Isabel de Farnesio y los libros*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016.

⁴⁶⁵ Cf.: N. Baranda Leturio, *Mujeres bibliófilas en España*, Madrid, Turpin Editores, 2017.

trouvaient au moment de la mort de leurs titulaires. Cette observation nous permet de mettre en relation les lecteurs avec la culture et le prestige de la ville dans laquelle ils vivaient.

À ce propos, il est important d'ouvrir l'esprit à la différence substantielle existant entre les deux réalités étudiées, car la composition territoriale et l'organisation politico-sociale de l'Espagne et de l'Italie sont bien distinctes. Les inventaires, documents officiels de la ville dans laquelle le collectionneur vivait, n'ont jamais été déplacés et nous pouvons les consulter encore aujourd'hui. Il est évident qu'il existe une corrélation entre le développement de la ville et ses habitants : plus la ville est peuplée et plus il y a des lecteurs et de notaires⁴⁶⁶.

D'ailleurs, nous avons remarqué que la diffusion du théâtre, en premier lieu représentation sur scène, est aussi influencée par les activités et les manifestations festives que les personnes pouvaient effectivement voir dans les théâtres/*corrales* de leur ville. C'est pourquoi la majorité des lecteurs espagnols – pris en considération dans nos analyses – sont originaires de Madrid, ville définie par Jean Canavaggio comme « point de ralliement d'oisifs avides de divertissements »⁴⁶⁷. En revanche, en Italie, les lecteurs dont nous avons étudié les inventaires se répartissent dans toute la péninsule : du nord au sud.

Après une étude des provenances des lecteurs, nous ne pouvons dresser qu'une cartographie, hélas, bien incomplète des lecteurs du théâtre en Italie et en Espagne au XVII^e siècle, puisqu'elle est constituée à partir des inventaires que nous avons trouvés.

⁴⁶⁶ J. M. Prieto Benabé, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, t. I, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, p. 40.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

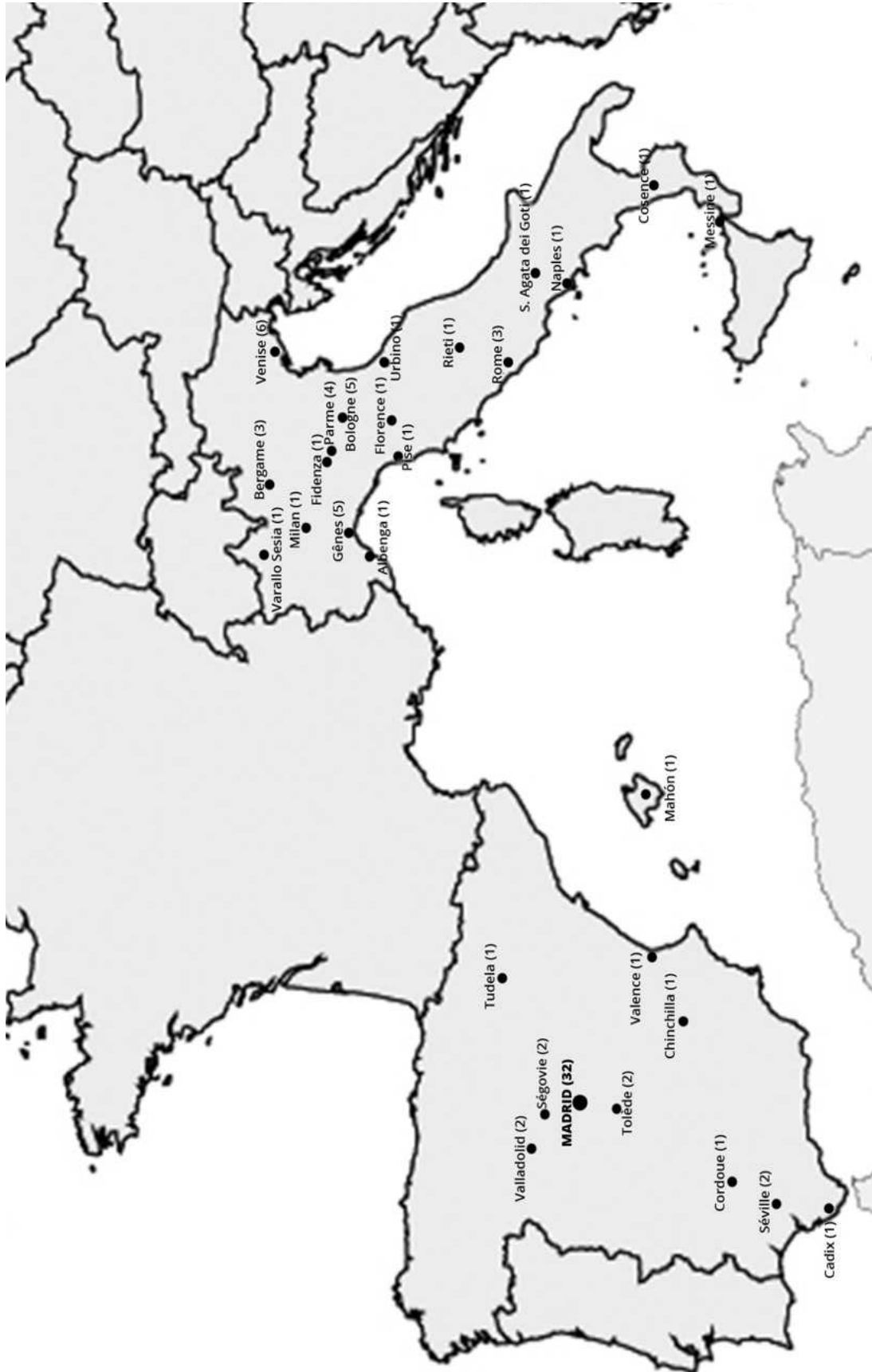


Fig. 15 : Carte sur les provenances des lecteurs de théâtre étudiés pour notre recherche (entre parenthèses le nombre de lecteurs de livres de théâtre par ville).

II. Place du livre de théâtre dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles du XVII^e siècle

1. Les traités pour la constitution d'une bibliothèque privée au XVII^e siècle

Comme nous l'avons dit dans l'introduction, le XVII^e siècle est aussi le siècle où ont été édités les premiers traités sur l'organisation des bibliothèques privées.

Parmi ces premiers ouvrages « bibliographiques », celui de l'espagnol Don Francisco de Araoz édité à Madrid en 1631 est considéré comme l'un des premiers traités de bibliothéconomie⁴⁶⁸.

Un autre exemple est celui de Gabriel Naudé⁴⁶⁹, d'abord bibliothécaire de Richelieu puis de Mazarin. Bien que publié en français, son traité est connu dans toute l'Europe et devient l'une des œuvres phares concernant la constitution des bibliothèques. Par ailleurs, l'un des premiers traités publiés en latin sur les bibliothèques est celui de Juste Lipse, *De bibliothecis syntagma* (publié chez l'éditeur Jan Moretus en 1602) qui connaît un grand succès⁴⁷⁰. D'après Diego Baldi, l'œuvre de Lipse inspira également Gabriel Naudé pour la composition de son traité concernant la « correcte constitution » des bibliothèques⁴⁷¹.

Parallèlement aux traités techniques de bibliothéconomie au XVII^e siècle se répand également l'habitude de publier des listes recueillant les informations concernant les plus belles bibliothèques de l'époque. Nous signalons notamment le traité de Pierre Le Gallois⁴⁷² et celui du Père Jacob⁴⁷³ sur les plus belles bibliothèques européennes et du monde, qui auront un retentissement même en dehors de la France. À cette période on rédige aussi des listes des plus belles bibliothèques comme le montre la publication de l'œuvre anonyme *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne'*

⁴⁶⁸ J. Solís de Santos, *El ingenioso bibliólogo Don Francisco de Araoz (De bene disponenda biblioteca, Matriti 1631)*, Séville, Universidad de Sevilla, 1997.

⁴⁶⁹ G. Naudé, *Avis pour dresser une bibliothèque*, Paris, François Targa, 1627.

⁴⁷⁰ J. De Landtsheer, « Juste Lipse et son *De bibliothecis syntagma* », *Littératures classiques*, 2/2008 (N° 66), p. 90 : « le *De bibliothecis syntagma* connut ainsi plusieurs éditions en latin au cours du XVII^e siècle et fut même traduit en espagnol, bien que cette traduction soit restée manuscrite ».

⁴⁷¹ D. Baldi, « De Bibliothecis Syntagma di Giusto Lipsio : novità e conferme per la storia delle biblioteche », *Bibliothecae.it*, 1, 2013, p. 15-85.

⁴⁷² P. Le Gallois, *Traité des plus belles bibliothèques de l'Europe [...] par le sieur Le Gallois*, Paris, E. Michallet, 1680.

⁴⁷³ Père L. Jacob, *Traité des plus belles bibliothèques publiques et particulières, qui ont été, et qui sont à présent dans le monde*, Paris, 1644.

*palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*⁴⁷⁴ et le *Notizie di varie biblioteche fiorentine*⁴⁷⁵ d'Antonio Magliabechi, où le bibliothécaire du grand-duché rédige une liste des plus belles bibliothèques florentines classées par quantité de livres conservés.

Ces écrits, plus ou moins spécifiques, témoignent tous de l'importance et de l'intérêt que les premières bibliothèques privées suscitent chez les théoriciens de l'époque. Ces traités s'adressent directement aux collectionneurs et aux amateurs de livres. Voilà pourquoi nous retrouvons des exemplaires de ces traités à l'intérieur des plus importantes et riches bibliothèques : ils « reflétaient les intérêts bibliophiles de la classe sociale la plus riche » mais aussi « poussaient – cette classe – à s'intéresser » à certains ouvrages⁴⁷⁶.

Le IV^e duc de Uceda (1649-1718), Juan Francisco Pacheco, dont la bibliothèque a été étudiée par Margarita Martín Velasco⁴⁷⁷, conservait huit traités portant sur la première bibliographie théorisée au Siècle d'Or. Parmi ceux-ci, nous retrouvons le traité de Gabriel Naudé, celui de Juste Lipse et de Pierre Le Gallois que nous avons déjà cités auparavant, mais aussi Antonio Possevino⁴⁷⁸, Philippe Labbé⁴⁷⁹ et d'autres encore⁴⁸⁰. Ces traités placent tous les livres religieux au premier rang. Puis, viennent les catégories intermédiaires, c'est-à-dire la science, l'histoire, la jurisprudence et la philosophie, qui n'ont pas un ordre fixe, cela dépend surtout de la profession et du statut du possesseur. Ce qui est certain, c'est la place des livres de littérature : ils sont toujours placés en dernière position.

Selon Velasco, les classifications des livres proposées dans ces traités prennent toutes en compte le format des livres. Et en effet, c'est ainsi que le bibliothécaire du duc de Uceda décide de classer ses livres : par format, du plus grand (*Biblia et Santi Patres*) au plus petit (*Morales et Ascetici*). Nous verrons que même si les inventaires n'ont pas de classement, les livres se trouvent souvent énumérés en suivant cette règle.

⁴⁷⁴ Anonyme, *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Rome, appresso Biagio Deversin e Felice Cesaretti, nella stamperia del Falco, 1664.

⁴⁷⁵ Manuscrit conservé à la BNCf (Magl. X-63) et édité en annexe dans le livre d'A. Mirto, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento. Prima parte*, Florence, Centro Editoriale Toscano, 1989.

⁴⁷⁶ O. J. Noble Wood, « Vanitas vanitatum, et omnia vanitas : bibliotecas y bibliofilia en la literatura del Siglo de Oro », Noble Wood O., Roe J. & Lawrence J. (dirs), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, p. 290.

⁴⁷⁷ M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda...*, *op. cit.*

⁴⁷⁸ *Coltura degl'ingegni* / del M.R.P. Antonio Pesseuino della Compagnia di Gesu... – In Vicenza: appresso Giorgio Greco, 1598.

⁴⁷⁹ *Bibliotheca bibliothecarum curis secundis auctior: accedit bibliotheca nummaria in duas partes tributa...* / cura et studio R.P. Philippi Labbe... Societate Iesu. – Parisiis: Apud Ludouicum Billaine..., 1664.

⁴⁸⁰ Cf. : M. Martín Velasco, « La biblioteca del IV Duque de Uceda. Una colección europea entre el barroco y la ilustración », *Teka Kom. Hist. OL PAN*, 2009, p. 219–232.

Les livres de la bibliothèque du duc de Uceda suivent donc à la fois une classification par genre et par format. Ils trouvent tous place dans les catégories *Plutei*⁴⁸¹ *Poetae Greci et Latini* et *Plutei Poetae Hispani*. Il y a en effet 29 *plutei* au total et à partir du *pluteus* 24 il y a ceux que l'on pourrait appeler les livres de divertissement (à noter que dans les grandes bibliothèques ceux-ci sont toujours classés ou rangés en dernier)⁴⁸².

Toujours au XVII^e siècle, parallèlement à la naissance de la bibliographie, la charge de bibliothécaire devient un métier⁴⁸³. Parmi les bibliothèques que nous avons étudiées, très peu étaient gérées par un bibliothécaire. Il s'agissait principalement de lecteurs appartenant à une classe sociale haute et aisée, pour qui la présence d'un bibliothécaire s'imposait, car ils avaient des collections riches et nombreuses. La nécessité d'un bibliothécaire est évoquée aussi par Gabriel Naudé, qui dans son traité insiste sur le fait qu'il est fondamental, pour certains collectionneurs, d'avoir quelqu'un qui se charge de rédiger « un catalogue fidèlement dressé »⁴⁸⁴. Ces catalogues rédigés par les bibliothécaires représentent pour nous une source extrêmement intéressante, car ils sont riches d'informations bibliographiques nous aidant à l'identification de l'œuvre.

Par ailleurs, ces catalogues deviennent une source fondamentale pour les collectionneurs : à travers ces listes, ils identifiaient les livres qui allaient enrichir leurs bibliothèques⁴⁸⁵.

2. Du traité aux étagères de la bibliothèque

Mais le théâtre avait-il une place dans ces traités ? Et par conséquent, quelle est la place occupée par les livres de théâtre dans les inventaires après décès ?

Selon Bernard Loupias⁴⁸⁶, qui a étudié la bibliothèque du fonctionnaire Rodrigo Méndez Silva⁴⁸⁷, la poésie dramatique est indigne de figurer dans sa librairie. En effet, comme nous l'avons dit, la littérature occupe une place mineure par rapport à d'autres genres. Araoz, dans son *De bene disponenda biblioteca*, place les livres de littérature –

⁴⁸¹ Un « *pluteo* » est une armoire que l'on utilisait dans les bibliothèques de l'époque ancienne pour appuyer les livres.

⁴⁸² M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda...*, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁸³ C. Jolly (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises. Bibliothèques sous l'Ancien Régime 1530-1789*, Paris, Electre, 2008, p. 4.

⁴⁸⁴ G. Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, Paris, François Targa, 1627, éd. Veb Etidion Leipzig, 1963, p. 104.

⁴⁸⁵ M. G. Ceccarelli, *Vocis et Animarum pinacothecæ. Cataloghi di biblioteche private dei secoli XVII-XVIII nei fondi dell'Angelica*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, p. VII.

⁴⁸⁶ B. Loupias, *Recherches sur la vie, la culture et les œuvres de Rodrigo Méndez Silva*, Thèse soutenue à Paris en 1969, p. 83.

⁴⁸⁷ Pour plus d'informations sur sa bibliothèque, voir plus loin au chapitre 5, paragraphe 3 : « Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des fonctionnaires ».

dans la « *quinta categoría* » - après les livres de grammaire, les dictionnaires, les livres de rhétorique et les livres d'histoire, mais étrangement avant les livres de religion, les livres de philosophie, les livres de droit et de politique. À l'intérieur de la cinquième catégorie, il distingue les poètes profanes des dramaturges. Les premiers sont tous ceux qui ont écrit des poésies sur des sujets divers. Les seconds se trouvent dans cette catégorie, car généralement les pièces théâtrales espagnoles sont écrites en vers. Si en revanche, les pièces sont en prose, selon Araoz, il faut les regrouper dans la catégorie « histoire profane » ou « histoire religieuse »⁴⁸⁸. Comme l'affirme Laura Riccò, en Italie aussi, le livre de théâtre sort des caisses poussiéreuses où il était souvent enfermé et trouve sa place sur les étagères des librairies à côté des livres de poésie⁴⁸⁹.

Le bibliothécaire du roi Philippe IV, Francisco de Rioja, chargé de rédiger le catalogue de la librairie du roi en 1637, classe les livres de théâtre du roi dans les catégories « *Poetas españoles* » ou « *Poetas italianos y franceses* »⁴⁹⁰. Les livres de théâtre, bien qu'ils ne soient pas tous écrits en vers – nous pensons surtout aux pièces de théâtre italien, qui à partir de la Renaissance ont été écrites pour la plupart en prose – sont rangés avec les livres de poésie. Au contraire, les livres littéraires écrits en prose – les nouvelles et les romans – sont tous classés dans une catégorie plus générale, appelée « *Libros varios de diversas lenguas* » (livres divers en langues différentes). Pourtant ce classement n'est pas toujours respecté, car certaines comédies italiennes sont disposées à l'intérieur de la catégorie « *libros varios de diversas lenguas* » (livres différents en diverses langues).

De même Lorenzo Ramirez de Prado, dont l'inventaire a été rédigé par lui-même en 1658⁴⁹¹, classe les livres de théâtre parmi les poètes en nommant cette catégorie « *Poetas de lengua vulgares* » (poètes en langue vulgaire).

En revanche, Enrique Teller, bibliothécaire du comte de Gondomar, rédige l'inventaire de la bibliothèque en suivant les instructions de ce dernier : il sépare d'abord les livres manuscrits des livres imprimés, et classe ensuite ces derniers par langue et

⁴⁸⁸ J. Solís de Santos, *El ingenioso bibliólogo Don Francisco de Araoz, op. cit.*, p. 116 : « *Los comediógrafos se incluyen perfectamente en el grupo de los poetas, ya que las comedias se componen por lo común en versos. Si el asunto de estas comedias trata de lo divino, se hallarán junto a los poetas espirituales, que deben colocarse más abajo. Si, por el contrario, las comedias están escritas en prosa, entonces pertenecerán al apartado de historia profana cuando traten de lo humano, si de lo divino, en la eclesiástica* ».

⁴⁸⁹ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* ». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Rome, Bulzoni, 2008, p. 373.

⁴⁹⁰ Pour plus d'informations sur la bibliothèque de Philippe IV et la classification de ses livres, voir F. Bouza, *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta de Alcázar de Madrid*, Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005, p. 73-144.

⁴⁹¹ J. Entrambasaguas, *La biblioteca de Ramirez de Prado*, Madrid, CSIC, 1943, 2 vol.

matière⁴⁹². La classification par langue comporte les catégories suivantes : « *libros en griego* », « *libros en latín* », « *libros en italiano* », « *libros en español* » (« livres en grec », « livres en latin », « livres en italien », « livres en espagnol »). Ensuite, Teller distingue les livres de théâtre en langue latine ou grecque, qui sont classés comme « *libros de poesía* » (« livres de poésie »), et ceux en langue vulgaire, qui sont en revanche classés comme tragédies et comédies.

Le théâtre espagnol (16 titres) est regroupé par le bibliothécaire du comte Gondomar à l'intérieur de la catégorie « *Libros en español – obras de Lope de Vega y comedias de diferentes autores* » (« livres en espagnol – œuvres de Lope de Vega et comédies d'auteurs différents »). Mais le noyau le plus important est constitué encore une fois par les livres de théâtre en langue italienne. Ceux-ci sont en effet 62 et la plupart trouvent place dans une catégorie qui leur est propre : il s'agit de la catégorie « *Libros en italiano – tragedias y comedias* » (« livres en italien, tragédies et comédies »). En revanche, d'autres trouvent place à l'intérieur de la catégorie « *Libros en italiano – Historias fabulosas* » (« livres en italien – histoires fabuleuses »), où le bibliothécaire liste tragédies, comédies, pastorales italiennes et surtout les pièces à sujet religieux, comme le *rappresentazioni sacre* italiennes⁴⁹³, conservées dans la bibliothèque du comte.

Dans les bibliothèques des personnes exerçant une profession libérale – comme les médecins, les notaires, les avocats, les juristes – les livres de théâtre sont soit regroupés à l'intérieur d'une catégorie générale de livres d'humanité (par exemple le seul titre de théâtre du conseiller Francisco de Peralta se trouve dans la catégorie « *theologia y humanidad* », c'est-à-dire théologie et humanité), soit regroupés par langue de rédaction (les livres de théâtre du commerçant Hernando de Cangas sont notamment classés à l'intérieur du volet « *Libros impresos en castellano* », livres imprimés en castillan).

Lorsqu'on observe les inventaires italiens, on s'aperçoit qu'on faisait la même distinction que l'on a étudiée pour l'Espagne. L'inventaire du juriste Alessandro Tagliaferri⁴⁹⁴, rédigé et évalué par le libraire Antonio del Mondì en 1616, classe les livres de théâtre (40 titres) à l'intérieur de deux sections différentes de l'inventaire : l'une appelée « *Commedie e pastorali* » (« comédies et pastorales ») et l'autre appelée « *Libri volgari et latini di belle lettere* » (« livres en langue vulgaire et en latin »). À l'intérieur

⁴⁹² C. Manso Porto, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Coruña, Xunta de Galicia, 1998, p. 136.

⁴⁹³ Par représentation sacrée nous entendons les représentations théâtrales à sujet religieux qui se développent en Toscane à partir du XV^e siècle. Cf.: S. Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XVI^e siècle. Une histoire sociale des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

⁴⁹⁴ L'inventaire est étudié par F. Dallasta, « La biblioteca di Alessandro Tagliaferri... », *art. cit.*, p. 61-121.

de la première section se trouvent presque tous les livres de théâtre conservés dans la bibliothèque de Tagliaferri, même si quelques titres figurent dans la deuxième.

Enfin, nous constatons que l'inventaire du cardinal Léopold de Médicis constitue un document extrêmement intéressant en ce qui concerne la répartition des titres de théâtre. Comme nous l'avons dit ailleurs, l'inventaire a été rédigé par son bibliothécaire Antonio Magliabechi, qui connaissait certainement les traités sur la constitution des bibliothèques que l'on voit apparaître au XVII^e siècle.

D'après la liste des disciplines dressée par Magliabechi, il n'y a pas encore une place précise destinée aux œuvres de théâtre. La classification de celles-ci se fait d'abord par rapport à la langue dans laquelle les pièces sont écrites. Les livres de théâtre en italien suivent un double classement. Lorsqu'il s'agit d'un drame en musique, une tragi-comédie, une pastorale ou une tragédie, celles-ci se trouvent à l'intérieur de l'*Indice delle poesie Toscane* (« index des poésies toscanes ») ; alors que toutes les comédies trouvent une place à l'intérieur de l'*Index Libri di varie materie in lingua toscana* (« livres de différentes matières en langue toscane »)⁴⁹⁵. On pourrait donc affirmer que pour Magliabechi, il existe une différence substantielle entre les tragédies, qui relèvent de formes poétiques, et les comédies qui en revanche n'appartiennent à aucune catégorie précise. En revanche, les livres de théâtre antique sont tous réunis dans le même index regroupant tous les poètes grecs et latins, sans distinction entre comédie et tragédie. En ce qui concerne les pièces théâtrales en langue espagnole, elles sont rangées dans la catégorie plus générale « *Indice dei libri in lingua spagnuola e portoguesa* » (« Index des livres en langue espagnole et portugaise »), peut-être parce que le nombre de livres en langue étrangère est moins important et il n'était pas nécessaire pour Magliabechi de les classer dans des sous-catégories.

Comme on a pu l'observer, le classement des livres dans les collections ne se faisait pas encore selon un critère commun et égal pour tous, mais dépendait de plusieurs facteurs, parmi lesquels les critères adoptés par la personne chargée de rédiger l'inventaire ou par le propriétaire lui-même. Les critères étaient nombreux et variables. Les cas que nous venons de présenter sont presque tous des cas de bibliothèques de personnes faisant partie d'une classe sociale élevée et qui pouvaient compter sur un bibliothécaire, qui élaborait éventuellement un classement plus détaillé. Comme les inventaires des bibliothèques le confirment⁴⁹⁶, au XVII^e siècle la présence de livres écrits en latin et en

⁴⁹⁵ À l'intérieur de cette catégorie il y a cinq exceptions : deux drames en musique et les deux tragédies de Andrea Giacinto Cicognini ; et la représentation sacrée *La Celeste guida* de Iacopo Cicognini.

⁴⁹⁶ Nous le verrons dans le détail dans les pages suivantes.

grec diminue pour laisser la place aux livres écrits en langue vulgaire – italien, espagnol, français⁴⁹⁷. La présence croissante de livres écrits en langues étrangères justifie donc en partie le choix d'un classement par langue.

La plupart des inventaires après décès ne sont que de simples listes de livres sans classement ni formel ni catégoriel. Cependant la plupart des collections recensées dans cette étude font l'objet d'un classement par format. La classification des livres selon leur format permet en effet au libraire de faire l'estimation de la bibliothèque du défunt plus rapidement.

⁴⁹⁷ D. Raines, « Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII », B. Aikema, R. Lauber et M. Seidel (dir.), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venise, Marsilio, 2006, p. 222.

Inventario de libri qual era del M.^o & S.^o D. Nicolò Nicolini già defuncto, e fatto dal mio Gio. Francesco Rodella Librer alla Salamandra.

Barnes in J. Thome f. 8. Vol. alla padouana	7	25-
Polyarchea Josephi Saxij f. in bergamina	7	16-
Genardi Theologia Moralis f. 8. Vol. alla rustica	7	24-
Metaphysica del Lucroz f. 8. Vol. alla rustica	7	10-
Curtius Philosophicus Rodrico d'Avrija f. alla rustica	7	16-
Clavis Regia del Viro f. alla rustica	7	16-
Gregory De valenza f. 8. Volumi soli alla rustica	7	18-
Haynsius Cory Concordantia Morales f. alla rustica	7	18-
Vereno in Genesi f. bergamina	7	12-
D. Bernardi gra f. Sabella in na Vol. in bergamina	7	15-
Abricio Hippocrate Sabena in Genesim f. alla padouana	7	18-
Idem in Exodus f. in bergamina	7	12-
Doctificalis Marusento na non compit f. in forme	7	6-
Bonaura gra p. p. f. f. in bergamina	7	14-
Calaffio a. f. f. f. in carta indata	7	6-
Favria del Mondo del Alaro f. in carta indata	7	3-
Lua Evangelio part. 2. f. in bergamina	7	8-
Horatio con Comento de duceti f. bergamina	7	2-
Antica Musica di Nicola Vicentino f. in bergamina	7	3-
Bibliotheca Sacra in 7. pars senati f. in bergamina	7	12-
Opera Spirituel. d. Santa Teresa f. bergamina	7	5-
Summa Tolto Let. f. Varisco.	7	5-
Georgij Soluschi Comentarum Jubilei f. bergamina	7	2-
Vigas in Epocalipsis f. in Berg.	7	2-
Summa Dura Lino alla Settima parte f. alla rustica	7	3-
Lugo de Samaritanis f. alla rustica	7	5-
Josephi Rini Vera Gallica f. alla rustica	7	6-
Teopolo del P. Sacramento f. Vol. 2. alla rustica	7	8-
Occasionalia Albigio f. alla rustica	7	3-
Della Stan de Novellibus f. alla rustica	7	5-
Spota di vita del P. Leonard. Miches f. alla rustica	7	3-
Joan Regenero Institutiones Theologicae f. in Berg.	7	4-
Arneh d. Cornelio Tait f. in bergamina	7	2-

7305.

Fig. 16 : Première page de l'inventaire de l'abbé Nicolò Nicolini, ASV, *Giudici di Petizion*, Inventari, 370. 35. Nous entourons en rouge l'indication « in f^o », qui signale que les livres qui se trouvent en dessous sont des livres en format in-folio.

3. Place du théâtre dans les bibliothèques privées étudiées

Les inventaires après décès italiens et espagnols qui font partie de notre corpus ont été tous rédigés entre 1602 et 1726.

Le tableau ci-dessous est le fruit de divers dépouillements d'inventaires de bibliothèques privées que nous avons fait pendant nos années de recherches et montre le pourcentage de livres de théâtre à l'intérieur des bibliothèques privées présentant au moins un titre de théâtre entre la première moitié du XVII^e siècle et la seconde moitié du XVII^e siècle.

Bibliothèques	> 1602 < 1650	> 1651 < 1726
Italiennes	17	20
Total des titres	10 418	16 914
Titres de théâtre	139 (1,33 %)	224 (1,32 %)
Espagnoles	25	18
Total des titres	14 694	17 810
Titres de théâtre	198 (1,35 %)	202 (1,13%)

Tab. 4 : Pourcentage de pièces de théâtre présent à l'intérieur des bibliothèques.

Dans la première moitié comme dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le pourcentage de livres de théâtre conservés dans les bibliothèques privées italiennes s'élève respectivement à 1,33% et 1,32%. En Espagne, au même moment la présence de pièces est légèrement plus faible par rapport aux résultats italiens, d'autant plus que les bibliothèques espagnoles analysées sont aussi plus nombreuses que les bibliothèques italiennes. En Espagne, dans la première moitié du XVII^e siècle, le pourcentage de livres de théâtre atteint 1,35% du total, alors que ce pourcentage diminue sensiblement dans la seconde moitié du siècle s'élevant seulement à 1,13% de titres de théâtre. Selon Fermín de los Reyes Gómez, le pourcentage de livres de théâtre de la seconde moitié du XVII^e siècle dans les bibliothèques espagnoles étudiées par Díez Borque s'élève à 0,73% du total des livres⁴⁹⁸. Le pourcentage relevé est plus bas par

⁴⁹⁸J. M. Díez Borque (ed.), *Literatura, bibliotecas y derechos...*, op. cit., p. 67

rapport au nôtre, car les spécialistes espagnols ont considéré toutes les bibliothèques étudiées – même celles n’ayant pas de livres de théâtre – et qui sont au nombre de 83⁴⁹⁹.

Certes, il faut constater que la présence de pièces est très limitée, comparée au total des livres conservés dans les collections étudiées. Cependant, comme l’a dit autrefois l’historien italien Carlo Ginzburg « même une documentation restreinte, dispersée et fuyante peut être mise à profit »⁵⁰⁰. En effet, la faible présence des livres de théâtre dans les inventaires des bibliothèques privées s’explique en partie par les caractéristiques propres au livre de théâtre et que nous analyserons au chapitre 6.

Mais considérons préalablement quels sont les livres de théâtre que l’on trouve dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles du XVII^e siècle.

⁴⁹⁹ Pour cette étude José Maria Díez Borque revient sur les 65 bibliothèques précédemment recensées en les complétant avec ses propres travaux et ceux du groupe de recherche « De la biblioteca particular al canon literario en los Siglos de oro » dirigé par Díez Borque lui-même à la Universidad Complutense de Madrid.

⁵⁰⁰ Ginzburg, 2001, p. 12, cité par A. Cayuela in J. M. Díez Borque et I. Díez Ménguez, *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1516-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016, p. 59.

Chapitre 5

Les livres de théâtre dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles du XVII^e siècle : étude sociologique

Maintenant que nous avons identifié les lecteurs de théâtre dans la péninsule italienne et ibérique, il nous reste à parcourir les étagères de leurs bibliothèques et découvrir les titres des livres de théâtre qu'ils aimaient feuilleter. En partant du présupposé que posséder un livre ne signifie pas forcément le lire⁵⁰¹, nous cherchons désormais à préciser quelles étaient les pièces les plus achetées par les lecteurs espagnols et italiens du XVII^e siècle.

Dans ce chapitre, nous proposons une analyse de type socio-littéraire des possesseurs de livres de théâtre. Cette analyse prévoit cinq sous-sections, chacune correspondant à une catégorie sociale. Nous commencerons par les professions libérales, ensuite nous exposerons les données concernant la petite bourgeoisie et les artisans, puis nous verrons quels étaient les goûts théâtraux des fonctionnaires, des hommes d'Église et des membres de la noblesse. Nous rappelons que nous n'avons pas traité les bibliothèques des femmes comme s'agissant d'une catégorie sociale à part, mais à l'intérieur de la classe sociale à laquelle elles appartiennent. Nous sommes par ailleurs consciente du fait que ces catégories peuvent prêter à malentendu à cause d'un sentiment d'anachronisme entre les définitions modernes de ces termes et de l'utilisation de ces mêmes termes appliqués aux conditions socio-historiques du XVII^e siècle, là où celles-ci n'étaient évidemment pas les mêmes qu'aujourd'hui. Cependant, une fois les inventaires recueillis, nous nous sommes trouvée face à une masse de données à l'état brut qui devait être analysée, et pour ce faire, nous avons commencé par appliquer des critères. Or, tout critère, une fois appliqué, donne lieu à une catégorie qui, pour être utilisée, implique une certaine simplification par rapport à la réalité à laquelle se refait, réalité qui est d'une nature complexe que toute tentative de la réduire à une structure catégorielle, fut-elle considérée sur un plan holistique de description, ne pourrait pas la contenir dans sa réelle totalité, en accord avec la formule consacrée en science sociale qui veut que le tout (dans notre cas la réalité) est irréductible à la somme de ses parties (nos catégories).

⁵⁰¹ J. M. Pedraza Gracia, « Lector, lecturas, bibliotecas... », *art. cit.*, p. 151.

Cette analyse s'inspire de travaux déjà existants, en particulier de ceux des spécialistes espagnols⁵⁰² et du sociologue Pierre Bourdieu⁵⁰³, qui ont posé les bases sur lesquelles nous avons bâti notre discours sur la présence des livres de théâtre dans les bibliothèques espagnoles et italiennes au XVII^e siècle.

À partir de ces études, nous avons donc divisé la société en « classes », où par ce mot nous indiquons des catégories de type « économique » et culturel. En effet, le niveau d'instruction et culturel d'un individu est fortement influencé par sa situation sociale et cela a aussi des répercussions dans sa culture livresque.

Pour cette raison, dans la catégorie « hommes d'église » par exemple, nous n'avons pas fait de distinctions entre un cardinal et un prieur, car tous les deux ont une culture du type religieux qui les rapprochent⁵⁰⁴ et qui a aussi des répercussions sur la présence ou l'absence des livres souvent appelés « livres de divertissement » dans leurs bibliothèques. De même, un luthier et un banquier se retrouvent tous les deux dans la même catégorie « petite bourgeoisie et artisans », car pour exercer leur métier, ils n'ont pas dû faire des études spécifiques – ce qui les distingue des tous ceux exerçant une profession libérale (médecins, des juristes, des avocats, etc.). Enfin, nous avons classé parmi les fonctionnaires-officiers tous ceux qui ont travaillé au service d'une personne (un roi, un seigneur, un prince, etc.), car leur métier les a mis en contact avec un milieu culturel qui ne correspond pas parfois à celui auxquels au départ ils appartenaient.

Nous attirons l'attention de notre lecteur sur le fait que les chiffres qui se trouvent entre parenthèses après chaque nom de possesseur ou après leur profession se réfèrent au chiffre que nous avons assigné à chaque possesseur à l'intérieur de sa catégorie sociale. Ce nombre indicatif devrait aider notre lecteur à retrouver plus aisément les données concernant les possesseurs de livres de théâtre dans les tableaux qui se trouvent à la fin de chaque paragraphe, ainsi qu'à consulter les listes des livres de théâtre appartenus à chaque lecteur que nous avons placé en annexe.

⁵⁰² Nous pensons surtout aux travaux de José Maria Díez Borque sur la présence de la littérature dans les bibliothèques privées : J. M. Díez Borque (dir.) et I. Díez Ménguez (ed.), *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1516-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016 ; J. M. Díez Borque, *Literatura (novela, poesía, teatro)...*, *op. cit.* ; J. M. Díez Borque, *Literatura, bibliotecas y derechos...*, *op. cit.*

⁵⁰³ P. Bourdieu, *Raisons publiques*, Paris, Seuil, 1996. Lire en particulier le chapitre 1, *Espace social, espace symbolique*, p. 10-21.

⁵⁰⁴ Le cas du cardinal Léopold de Médicis est le moins commun à l'intérieur de cette catégorie, c'est pourquoi nous lui avons dédié une étude à part. Pour plus d'informations, lire D. Barattin, « Le livre espagnol à Florence au XVII^e siècle... », *art. cit.*

I. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des personnes exerçant une « profession libérale »

1. Présentation des bibliothèques étudiées⁵⁰⁵

Parmi les inventaires après décès et les catalogues de bibliothèques analysés, 15 (huit espagnols et sept italiens) rentrent dans la catégorie « professions libérales et intellectuels ». Nous suivons la classification des possesseurs proposée par María Soledad Arredondo Sirodey⁵⁰⁶, à l'intérieur de cette catégorie nous trouvons les bibliothèques de deux médecins espagnols (4, 7) ; d'un professeur espagnol (10) ; d'un conseiller municipal espagnol (3) ; d'un architecte espagnol (8) ; d'un avocat espagnol (5) ; de trois écrivains espagnols (2, 6, 9) et d'un écrivain italien (18) ; d'un commerçant espagnol (1) ; de quatre médecins italiens (13, 14, 16, 17) ; de deux juristes italiens (11, 15) et d'un avocat italien (12).

Comme on peut le constater, cette catégorie très hétérogène comprend les personnes qui ont étudié pour exercer leur propre profession.

Parmi ceux-ci il faut d'ailleurs souligner que certains sont aussi hommes de lettres (1, 2, 4, 5, 6, 9, 14, 18), ce qui pourrait expliquer un intérêt un peu plus marqué pour les livres de théâtre chez certains d'entre eux. À l'intérieur de cette catégorie, nous avons aussi inséré l'écrivain d'origine péruvienne : Inca Garcilaso de la Vega, dont l'inventaire fut rédigé en 1616. Sa bibliothèque, étudiée par José Durand⁵⁰⁷, comprend 188 titres, dont 4 sont des livres de théâtre. José Durand avait déjà remarqué que les œuvres littéraires en langue espagnole sont très peu nombreuses à l'intérieur de sa bibliothèque⁵⁰⁸, et de fait, en ce qui concerne le théâtre espagnol, El Inca avait seulement deux titres : la célèbre *Celestina* de Fernando de Rojas et la *Serafina comedia* de Bartolomé Torres Naharro⁵⁰⁹. Dans sa bibliothèque, nous trouvons aussi un livre de comédies de l'italien Alessandro

⁵⁰⁵ Les tableaux indiquant les possesseurs dont nous avons étudié les bibliothèques sont reportés à la fin de cette analyse. Chaque possesseur est identifié par un numéro indiqué entre parenthèses, utilisé pour faciliter l'analyse.

⁵⁰⁶ M. S. Arredondo Sirodey, « Bibliotecas de profesiones liberales e intelectuales », J. M. Díez Borque et I. Díez Ménguez, *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1516-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016, p. 11-38.

⁵⁰⁷ J. Durand, « La biblioteca del Inca », *NRFH*, II, (1947), p. 239-264.

⁵⁰⁸ Selon José Durand, la bibliothèque qu'Inca Garcilaso avait à Cordoue peut ne pas correspondre à celle qu'il avait à Montilla avant 1591. Il se peut donc que quelques livres se soient perdus pendant le déménagement.

⁵⁰⁹ Dramaturge espagnol qui vécut aussi à Rome, où il mourut en 1530.

Piccolomini⁵¹⁰ et un livre de tragédies de Sénèque. L'intérêt qu'Inca Garcilaso porte aux œuvres théâtrales est donc purement humaniste.

Parmi les 15 bibliothèques que nous avons sélectionnées, la plus grande en nombre de titres est celle du médecin italien Stanislao Omati (717 titres, dont 11 titres sont manuscrits). Stanislao Omati est un médecin originaire de Fidenza, petite ville faisant partie du duché de Parme et de Plaisance, et son inventaire date de 1713⁵¹¹. Bien que sa bibliothèque soit la plus grande, seulement deux livres de théâtre s'y trouvent. Il s'agit d'une tragédie de Cortese Cortesi, académicien padouan⁵¹², *L'Orestilla*, et d'une pièce intitulée *La Galleria comedia*, dont nous ne connaissons pas l'auteur, mais qui semble être écrite en langue française, car c'est ce qui est indiqué dans l'inventaire de Stanislao Omati⁵¹³. En revanche la bibliothèque la plus petite est celle de l'avocat italien Ugolini Lalatta laquelle regroupe 53 titres.

Concernant les livres de théâtre possédés par les différents lecteurs de cette catégorie, la bibliothèque avec le plus de titres de théâtre est celle du juriste Alessandro Tagliaferri de Parme : le pourcentage des livres de théâtre dans sa bibliothèque s'élève à 10,9 % des livres.

Mais celle qui en contient le plus par rapport aux titres présents dans la bibliothèque est la plus petite de toutes, c'est-à-dire la bibliothèque de Ugolini Lalatta, que nous venons de citer. En effet, parmi les 53 livres présents dans sa bibliothèque, 15 sont des livres de théâtre, ce qui signifie que le théâtre occupe 28,3% de sa petite bibliothèque.

En moyenne, le théâtre occupe 3,8% des bibliothèques des possesseurs italiens et espagnols faisant partie de la catégorie « profession libérale ». Par rapport, donc, à la présence des livres de théâtre dans l'ensemble des bibliothèques qui font partie de notre corpus (autour de 1% et d'1,5%⁵¹⁴), les bibliothèques des membres des « professions libérales » sont parmi les plus riches en nombre de livres de théâtre.

⁵¹⁰ Alessandro Piccolomini (1508-1578) écrivit seulement deux comédies : *L'amore costante* et *Alessandro*. Dans l'inventaire publié par José Durand, la notice indique le titre *Comedias*, il s'agissait donc probablement d'un volume qui reliait les deux comédies du Piccolomini ensemble.

⁵¹¹ Pour plus d'informations sur Stanislao Omati, nous renvoyons à l'étude de F. Dallasta, « Una biblioteca aggiornata, cosmopolita e proibita: i libri di Stanislao Omati da Borgo san donnino, medico in Piacenza (1630 c.- 1713) », P. Moruzzi, *Stanislao Omati da Borgo S. Donnino e il signor Ipocondriaco. Una disputa medica del Seicento intorno al caso di un paziente illustre*, Fidenza, 2014, p. 95-239.

⁵¹² Cortese Cortesi naît en 1550 à Padoue et c'est chez lui qu'est créée l'Académie des *Orditi* (« Ourdis »). Pour plus d'informations lire G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, v. I, Padoue, Coi tipi della Minerva, 1832, p. 292-294.

⁵¹³ Dans l'inventaire nous lisons : *La Galleria comedia, di lingua francese*. Cf. : F. Dallasta, « Una biblioteca aggiornata, cosmopolita e proibita: i libri di Stanislao Omati da Borgo san Donnino, medico in Piacenza (1630 c.- 1713) », *op. cit.*, p. 218.

⁵¹⁴ Voir tableau chap. 4.

Plus précisément, les bibliothèques espagnoles que nous avons recensées contiennent en moyenne 1,2% de livres de théâtre, alors que les bibliothèques italiennes présentent un pourcentage de livres de théâtre de 6,8%.

a. Provenance des possesseurs

Alors que la plupart des possesseurs espagnols que nous avons recensés proviennent de la capitale Madrid, il est intéressant de noter que les lecteurs appartenant aux professions libérales sont originaires de toute l'Espagne : Madrid (3, 8, 9 et 10), Ségovie (4), Chinchilla (7), Tudela (5), Cordoue (2), Séville (6) et Valladolid (1).

Les bibliothèques des possesseurs italiens que nous avons étudiées montrent elles aussi une certaine hétérogénéité concernant le lieu de provenance. Il s'agit pour la plupart de bibliothèques de possesseurs provenant du nord de l'Italie : Venise (13), Parme (11, 12), Fidenza (17), Bologne (16) et Milan (18). Le savant Galilée (14) est en revanche originaire de Pise⁵¹⁵ et le juriste Michele Romano (15) témoigne de la circulation du théâtre dans le sud de l'Italie, et plus précisément à Messine.

Cette variété géographique nous permet d'affirmer qu'une grande partie de la classe bourgeoise espagnole et italienne pouvait assez facilement se procurer des livres de théâtre dans des villes qui n'étaient pas au centre du marché éditorial national.

2. Contenu des bibliothèques : les livres de théâtre

À l'intérieur des bibliothèques de cette catégorie sociale les livres étaient généralement classés en deux grands groupes : les lectures de type professionnel et les lectures occasionnelles, celles de divertissement⁵¹⁶. Par conséquent, les lecteurs exerçant une profession libérale représentent une clientèle très intéressante pour notre étude.

a. La présence de pièces de théâtre antique

Dans son étude, María Soledad Arredondo Sirodey⁵¹⁷ se demande si les personnes appartenant à cette catégorie sociale et ayant vécu en Espagne pendant la première moitié du XVI^e siècle lisaient de la littérature, car le pourcentage de livres de littérature présents

⁵¹⁵ Galilée naît à Pise et meurt à Arcetri, près de Florence. Cf. : U. Baldini, Galileo, Galilei, *Dizionario biografico degli italiani*, v. LI (1998), Istituto de l'Encyclopédie italienne Treccani.

⁵¹⁶ J. M. Prieto Benabé, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid...*, op. cit., t. I, p. 237.

⁵¹⁷ M. S. Arredondo Sirodey, « Bibliotecas de profesiones liberales e intelectuales »..., art. cit., p. 34.

dans leurs bibliothèques est très bas. De plus, la spécialiste constate que s'il y a des livres de littérature, il s'agit de livres écrits en latin.

Or, les résultats de notre analyse concernant le XVII^e siècle montrent que dans les bibliothèques de cette catégorie sociale les livres de littérature ne sont point absents. Il est pourtant vrai qu'encore au XVII^e siècle, les livres de théâtre antique sont très répandus à l'intérieur des bibliothèques privées, même si leur présence commence à diminuer au fur et à mesure que l'on s'approche de la fin du XVII^e siècle, pour laisser la place aux livres de théâtre en langue vulgaire.

Parmi les possesseurs espagnols que nous avons étudiés, seuls trois ne possèdent que des livres de théâtre antique. Il s'agit du commerçant de Valladolid Hernando de Cangas : dans sa bibliothèque formée de 144 titres, on voit apparaître un titre des comédies d'Aristophane et un titre des comédies de Térence. Le conseiller Francisco de Peralta avait lui aussi dans sa bibliothèque seulement un exemplaire des comédies de Térence. Les œuvres de Térence étaient aussi appréciées par le médecin Pedro Gómez, qui possédait un exemplaire des tragédies de Sénèque.

Les exemplaires de Térence de Hernando de Cangas et de Pedro Gómez sont des traductions en langue castillane par Pedro Simon Abril⁵¹⁸ : cette indication est reportée dans leur inventaire.

Les autres mélangent auteurs antiques et auteurs contemporains. Par exemple le médecin Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera possédait un exemplaire de Térence, et Inca Garcilaso possédait aussi, comme nous l'avons déjà dit plus haut, un exemplaire des tragédies de Sénèque.

Les pièces de théâtre antiques qui apparaissent dans les bibliothèques des possesseurs italiens appartenant à la catégorie « profession libérale » sont moins nombreuses par rapport à celles que nous avons recensées pour le cas espagnol. De plus, aucun possesseur italien appartenant à cette catégorie n'a que des titres de théâtre antique comme c'est en revanche le cas pour certains Espagnols.

En ce qui concerne les titres de théâtre antique, Térence est l'auteur qui apparaît le plus dans les bibliothèques des Italiens : le médecin vénitien Alberto Quattrocchi en possède même deux exemplaires et le juriste de Parme Alessandro Tagliaferri a, lui aussi, un exemplaire des comédies de Térence. On retrouve également les tragédies de Sénèque

⁵¹⁸ Nous savons d'ailleurs que l'exemplaire de Térence possédé par Pedro Gómez a été imprimé en 1577 à Saragosse (dans l'inventaire on reporte le nom latin de la ville, c'est-à-dire Caesaraugustae).

dans la bibliothèque de Galilée et un exemplaire des comédies de Plaute dans l'inventaire du médecin bolonais Andrea Danesi.

On signale aussi qu'à la différence des Espagnols, deux Italiens lisaient ces œuvres en langue latine. En effet, l'exemplaire de Térence d'Alessandro Tagliaferri et celui de Sénèque de Galilée sont en latin, car dans leurs inventaires respectifs on cite le titre en latin. Cela ne nous étonne pas étant donné que l'un, Alessandro Tagliaferri, était un célèbre juriste et que l'autre, Galilée, était un savant et un scientifique qui écrivait aussi en latin⁵¹⁹.

b. Théâtre en langue vulgaire

Les noms des dramaturges espagnols qu'on lit dans ces inventaires sont parmi les plus célèbres du début du XVII^e siècle. Nous avons en effet les comédies de Cervantès (4), les comédies de Lope de Vega (7, 5), les comédies de Antonio de Solís (7) et les comédies de Calderón de la Barca (7). Il ne manque pas non plus les recueils de comédies de divers auteurs (4, 7).

La bibliothèque de l'architecte José de Arroyo est celle qui conserve le plus grand nombre de titres de théâtre⁵²⁰. Barrio Moya, qui a étudié l'inventaire de cette bibliothèque, affirme qu'il fut architecte à Madrid et à Cuenca et très peu de ses travaux nous sont parvenus⁵²¹. Parmi ses livres se trouvent beaucoup de livres de sciences et d'architecture. L'autre noyau est constitué par les livres de littérature, dont les livres de théâtre. Étant donné que son inventaire se présente comme une liste de livres ne citant qu'une partie du nom de l'auteur ou du titre de son œuvre, l'identification n'a pas été possible pour tous les exemplaires, y compris les livres de théâtre. Dans sa bibliothèque nous retrouvons un exemplaire de la *Dorotea*⁵²² de Lope de Vega, la *Parte V* des comédies de Lope de Vega, le cinquième et sixième recueil de *Parte de comedias* de Calderón de la Barca, les *Autos sacramentales* et la pièce *El gran teatro del mundo* (vendue seule) toujours du même auteur, mais aussi un recueil des comédies de Antonio de Solís et deux recueils de *Comedias varias* (il s'agit probablement de deux recueils des pièces de différents auteurs).

Contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, il est assez rare de trouver autant d'œuvres de Calderón de la Barca dans les inventaires du XVII^e siècle. La notoriété de

⁵¹⁹ Pensons par exemple à son traité *Siderus nuncius*, avec lequel Galilée défendait la théorie de Copernic.

⁵²⁰ J. L. Barrio Moya, « Los libros del arquitecto José de Arroyo », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 81, 1978, p. 825-834.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 825.

⁵²² Il ne s'agit pas d'un texte théâtral tel quel. Cf. : N. Ly, « La *Dorotea* de Lope : acción en prosa. Reflexions sur un sous-titre », *Bulletin hispanique*, 2002, 104-2, p. 767-809.

Calderón de la Barca s'est accrue surtout vers la fin du siècle. On peut donc affirmer que les goûts théâtraux d'Arroyo reflètent les modes de son époque : son inventaire date en effet de 1695.

Un mot sur la bibliothèque du professeur d'université Juan Tomás Baraona Chumacero : le seul titre présent dans sa bibliothèque est celui de Francesco Sbarra, *La manzana de oro*. Il s'agit du drame en musique italien *Il pomo d'oro*. Cet exemple unique témoigne de l'intérêt que certains Espagnols nourrissaient envers des pièces italiennes. Ce drame en musique en particulier eut un grand succès aussi en Espagne⁵²³.

Le cas italien présente en revanche des situations plus intéressantes, car comme nous l'avons dit au début de ce paragraphe, le théâtre occupe 6,8% de la totalité des livres dans les bibliothèques des lecteurs italiens exerçant une profession libérale. Parmi les sept bibliothèques italiennes, quatre présentent un grand nombre de livres de théâtre :

- bibliothèque du scientifique et homme de lettres Galilée : 3,17% de livres de théâtre
- bibliothèque du juriste et écrivain Michele Romano : 3,6% de livres de théâtre
- bibliothèque du juriste et homme de lettres Alessandro Tagliaferri : 10,87% de livres de théâtre
- bibliothèque de l'avocat Ugolini Lalatta : 28,3% de livres de théâtre.

Les deux bibliothèques les plus riches au niveau des livres de théâtre appartiennent d'ailleurs à deux hommes provenant de Parme. Sous la domination des Farnèse (1545-1731), Parme était un centre très important pour la diffusion du théâtre en Italie⁵²⁴.

À propos de la bibliothèque d'Alessandro Tagliaferri (1582-1655), Federica Dallasta a observé que parmi ses 368 titres, 234 sont des livres de droit et juridiction et que les 136 titres restants sont, par contre, des titres concernant la littérature, l'histoire et d'autres matières⁵²⁵. L'autrice dit aussi que 111 titres sont des livres de théâtre, de poésie, de prose, des dictionnaires et des manuels de rhétorique⁵²⁶.

Il faut donc conclure, qu'à part les livres concernant sa profession, le restant de la bibliothèque d'Alessandro Tagliaferri était consacré à des livres récréatifs. Ainsi que le rappelle Federica Dallasta dans son étude, Tagliaferri constitua sa bibliothèque pendant

⁵²³ Cf. J. Carrión Balbuena, *La puesta en escena operística en la España del siglo XVIII*, Thèse soutenue en 2016 à l'Université de Séville, sous la direction de Juan Carlos Arañó Gisbert et Rosario Gutiérrez Cordero, p. 98.

⁵²⁴ F. Dallasta, *Eredità di carta...*, *op. cit.*, p. 65 et suivantes.

⁵²⁵ F. Dallasta, « La biblioteca di Alessandro Tagliaferri... », *art. cit.*, p. 72.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 73.

ses années de juriste. Cet inventaire est rédigé en 1614, quand Tagliaferri, âgé de 31 ans, décide d'abandonner sa profession et d'intégrer les ordres des Capucins de Parme. L'ordre prévoit la pauvreté absolue, c'est pourquoi Alessandro Tagliaferri doit se séparer de sa bibliothèque⁵²⁷.

Du point de vue de la rédaction, l'inventaire de Tagliaferri est l'un des plus soignés, car il porte le titre de la pièce et presque toujours soit le lieu d'édition soit la date, parfois les deux. Les prix des livres sont d'ailleurs indiqués pour tous les livres, mais trois seulement parmi les livres de théâtre présentent cette indication⁵²⁸. Nous n'avons pas beaucoup d'informations biographiques concernant la vie de Tagliaferri, c'est pourquoi Dallasta justifie la présence d'un si grand nombre d'œuvres de théâtre par le fait qu'il avait l'habitude de jouer ces pièces dans les théâtres scolaires qu'il avait fréquentés pour ses études⁵²⁹. Il est vrai que si l'on regarde la date d'édition des pièces présentes dans sa bibliothèque, à part quelques cas, elles sont toutes contemporaines des trente premières années de sa vie qui correspondent aux années de formation. Toutefois, il est aussi probable que les juristes étaient de bons lecteurs de pièces de théâtre, car on sait qu'ils utilisaient ces pièces pour améliorer leur éloquence⁵³⁰. Il est d'ailleurs intéressant de voir que les lieux d'éditions de ces pièces confirment Venise comme le lieu d'édition privilégié. Par ailleurs, Alessandro Tagliaferri pouvait très bien être l'un des clients des libraires Avanzini de Parme que nous avons évoqués dans la première partie de cette thèse.

Un autre juriste italien confirme cet engouement des hommes de droit pour les pièces de théâtre : il s'agit du juriste Michele Romano (1602-1674). D'après les informations recueillies par Giuseppe Lipari, qui a étudié sa bibliothèque⁵³¹, Michele Romano est un homme de Messine, descendant d'une famille de juristes, parmi lesquels on compte aussi Giovan Battista Romano Colonna, protagoniste de la révolte des années 1674-1678 et écrivain de *pamphlet* anti-espagnols⁵³².

L'inventaire de Michele Romano remonte à 1674, ce qui nous permet d'avoir un aperçu complètement différent de celui offert par l'inventaire d'Alessandro Tagliaferri.

⁵²⁷ *Ibid.* p. 61.

⁵²⁸ C'est le libraire Del Mondì, qui a fait l'estimation de la bibliothèque. Celui-ci évalue chaque livre et met le prix en *lire* avant les indications bibliographiques. Pour connaître les prix des livres de Tagliaferri, voir au chapitre 6.

⁵²⁹ F. Dallasta, « La biblioteca di Alessandro Tagliaferri... », *art. cit.*, p. 65.

⁵³⁰ On reviendra sur ce point au chapitre 9.

⁵³¹ G. Lipari, *Una biblioteca messinese del '600*, Messine, Sicania, 1990.

⁵³² N'oublions pas que la Sicile se trouve sous la domination espagnole à cette époque. Pour plus d'informations sur la révolte de Messine contre les Espagnols, voir par exemple S. Di Bella (ed.), *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, Atti Convegno Storico e internazionale, ottobre 1975, Cosence, Luigi Pellegrini Editore, 2001.

La bibliothèque de Michele Romano reflète elle aussi les goûts d'un homme de son époque : nous retrouvons en effet trois drames en musique⁵³³. En effet, les drames en musiques – absents de la bibliothèque de Tagliaferri – appartiennent à un genre qui se répand dans la péninsule à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Le goût pour la tragédie (sept titres sur 15 sont en effet des tragédies) est également plus prononcé par rapport aux possesseurs italiens du début du siècle. Cela est tout à fait normal, car c'est à la fin du XVII^e siècle que le goût pour la tragédie se répand à nouveau dans toute l'Europe, forte du succès que celle-ci rencontre en France pendant la seconde moitié du XVII^e siècle. Mais les pièces les plus célèbres du XVI^e siècle ne sont guère absentes de l'inventaire de Michele Romano, notamment la tragédie *Medea* de Ludovico Dolce⁵³⁴, ou encore la comédie *La Dote* de Giovanni Maria Cecchi⁵³⁵.

Il ne pouvait non plus manquer le *Pastor fido* de Giambattista Guarini présent en deux éditions dont l'une en dialecte napolitain : il s'agit de l'édition imprimée à Naples en 1628 et transposée en napolitain par Domenico Basile.

Même si Venise reste aussi pour la Sicile le lieu d'édition privilégié⁵³⁶, on constate que cinq éditions parmi les 15 titres de théâtre figurant dans l'inventaire de Michele Romano ont été éditées dans le sud de l'Italie⁵³⁷. On peut d'ailleurs voir que même les auteurs édités dans ces villes sont originaires du sud de l'Italie, ce qui montre qu'il y existait une tradition théâtrale dans cette zone très peu étudiée et souvent oubliée par les spécialistes.

Quelques mots sur la bibliothèque de Galilée. Comme on peut le voir d'après la liste de sa bibliothèque dramatique, Galilée préférait lire des pièces du théâtre humaniste. Sept titres contre six sont des pièces de théâtre d'auteurs ayant vécu au XVI^e siècle. Parmi celles-ci nous retrouvons les noms des dramaturges les plus importants de la

⁵³³ Il s'agit du drame en musique de Giulio Antonio Ridolfi, *La corona d'Adone, Dramma heroico* ; du drame en musique de Giacinto Andrea Cicognini, *La moglie di quattro mariti. Opera tragica* et de celui de Giuseppe de Curtis, *La Costanza fedel, la fede infida. Arcidramma musicale*.

⁵³⁴ L. Dolce, *Medea*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1557.

⁵³⁵ Giovanni Maria Cecchi, *La Dote*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1550.

⁵³⁶ A. Giuffrida, « L'evoluzione delle strutture di commercializzazione del libro in Sicilia dal XVI al XVII secolo : riflessioni e ipotesi di ricerca », C. Cremonini et E. Riva (ed.), *Il Seicento allo specchio. Le forme di potere nell'Italia spagnola : uomini, libri, strutture*, Rome, Bulzoni, 2011, p. 439-466. En particulier à la p. 457, Giuffrida explique que le réseau de la circulation du livre jusqu'en Sicile au XVI^e et au XVII^e siècles se constitue sur la route qui lie Venise avec Messine et qui prévoyait les lieux de distributions suivantes : la Calabre, Catane et Palerme. De plus Giuffrida explique que c'est à Messine que tous les libraires ouvrent leur librairies dans cette ville.

⁵³⁷ Il s'agit de l'édition de Pietro Capacio, *La forza della gelosia. Comedia*, Catane, G. Rosso, 1670 ; de la pièce de Francesco Maiorana, *La moglie odiata*, Palerme, D. Cirillo, 1637 ; de l'édition de Giuseppe Squillaci, *La S. Agatha tragedia sacra*, Catane, V. Petronio, 1663 ; de celle d'Antonio Cutrona, *La sacra lettera scritta a' messinesi, tragedia*, Cosence, G. B. Russo, 1671 et enfin de la tragi-comédie de Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido in lingua napoletana*, Naples, Longo, 1628, traduite en napolitain par Domenico Basile.

Renaissance : Bernardo Dovizi (mieux connu sous le nom de Bibbiena), le Tasse, Ruzzante, Alessandro Piccolomini, Luigi Groto et Francesco D'Ambra. En ce qui concerne les auteurs contemporains de Galilée, trois titres sont de pièces tragiques et les trois autres de pièces comiques, parmi lesquelles, nous retrouvons la comédie de Margherita Costa sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie.

c. Les bibliothèques des dramaturges

Nous souhaitons aborder pour finir les bibliothèques des dramaturges. La question peut en effet surgir légitimement : quels livres peut-on trouver dans les bibliothèques privées des dramaturges ? Pour répondre à cette question, nous avons considéré les bibliothèques privées de deux dramaturges espagnols, Antonio de Solís (mort en 1686), Feliciano Enríquez de Guzmán (morte en 1644) et celle d'un dramaturge italien, Carlo Maria Maggi (mort en 1699).

La collection n° 6 représente un cas particulier : il s'agit de l'inventaire de Francisco León Garavito, qui était le deuxième mari de Doña Feliciano Enríquez de Guzmán⁵³⁸, femme dramaturge du Siècle d'Or espagnol. On peut donc croire, comme le suggère Piedad Bolaños Donoso, que Doña Feliciano utilisait régulièrement la bibliothèque de Francisco León Garavito⁵³⁹, d'autant plus que comme le dit la spécialiste, dans sa tragi-comédie *La tragicomedia de los Jardines y campos sabeos* il y a des références qui correspondent aux livres présents à l'intérieur de la bibliothèque de son mari.

Dans la petite bibliothèque du couple, on trouve un recueil de quatre comédies⁵⁴⁰, une comédie intitulée *Comedia Ninive* et enfin les deux tomes de sa tragi-comédie dont le couple possédait probablement le privilège car il en avait 440 exemplaires. Le recueil de quatre comédies comprend deux pièces de Lope de Vega et deux pièces de Luis de Góngora. Le fait de trouver des pièces de Lope de Vega dans la bibliothèque du mari de Doña Feliciano est tout à fait intéressant car selon Piedad Bolaños Donoso, sa poétique

⁵³⁸ À propos de la vie et de l'œuvre de Doña Feliciano Enríquez de Guzmán voir P. Bolaños Donoso, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán : crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Séville, Universidad de Sevilla, 2012.

⁵³⁹ P. Bolaños Donoso, « Doña Feliciano Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias : examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito », *Revista sobre teatro áureo*, n° 1, 2007, p. 1-28.

⁵⁴⁰ Piedad Bolaños Donoso indique qu'il s'agit de deux comédies de Lope de Vega, *La comedia de los Iacintos y celoso de si mismo* et *La famosa comedia del lacayo fingido*, et de deux comédies de Luis de Góngora, *La famosa comedia de las firmeças de Isabela* et *La famosa comedia de las burlas y enredos de Benito*. Ce recueil a été compilé par Antonio Sánchez et imprimé à Cordoue par Francisco de Cea en 1613.

théâtrale s'éloigne des théories exposées par Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias*.

La bibliothèque du dramaturge Antonio de Solís (9), composée de 1303 titres, comprend 41 titres de théâtre⁵⁴¹. Antonio de Solís est l'un des derniers dramaturges espagnols du Siècle d'Or. Parmi ses livres de théâtre, il est intéressant de noter la présence de trois exemplaires du *Pastor fido* de Giovan Battista Guarini, qu'il a traduit avec Calderón de la Barca à la fin du XVII^e siècle⁵⁴². Dans sa collection figurent bien sûr les recueils de comédies des dramaturges les plus importants de son siècle, comme Francisco de Rojas, Lope de Vega⁵⁴³, Tirso de Molina et Calderón de la Barca (huit tomes). Par ailleurs, ses comédies furent traduites en langue française et on peut trouver dans sa bibliothèque un recueil des œuvres de Corneille (en trois tomes). Antonio de Solís possédait aussi un exemplaire de la *Tragicomedia* de Feliciano Enríquez de Guzmán, *Los Jardines y campos sabeos*. Le théâtre antique est également présent avec trois exemplaires de tragédies de Sénèque. Comme on peut le constater à partir des exemplaires de livres de théâtre conservés dans la bibliothèque d'Antonio de Solís, le dramaturge espagnol était particulièrement attentif aux nouveautés théâtrales de son époque.

Au contraire, l'analyse de la bibliothèque de Carlo Maria Maggi, révèle que le dramaturge milanais était moins intéressé par les pièces de théâtre contemporaines mais était en revanche attiré par le théâtre antique. Sa bibliothèque dramatique est en effet composée par 33 tomes dont 24 sont des exemplaires de théâtre ancien. Cette passion pour le théâtre antique est certainement conditionnée par le fait que Maggi ne fut pas seulement connu en tant que dramaturge pour la conception d'un théâtre en langue vulgaire milanaise, mais aussi en tant qu'enseignant aux *Scuole Palatine* de Milan et lecteur de latin et grec⁵⁴⁴.

Les auteurs de théâtre antique présents dans sa bibliothèque sont Térence (sept exemplaires), Sénèque et Plaute (cinq exemplaires chacun), Sophocle et Aristophane (deux exemplaires chacun), Euripide et Eschyle (un exemplaire chacun).

⁵⁴¹ La bibliothèque de Antonio de Solís a été étudiée par F. Serralta, « La biblioteca de Antonio de Solís », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 33, 1979, p. 103-132.

⁵⁴² Pour une biographie d'Antonio de Solís lire F. Serralta, « Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra », *Criticón*, n° 34, 1986, p. 51-157.

⁵⁴³ Dans l'inventaire reporté par Frédéric Serralta nous lisons : « *Comedias de Lope de Vega Carpio tomo Uno dos tres quatro seis siete diez treze quinze diez y ocho diez y nueve veinte veinte y uno veinte y dos veinte y tres veinte y quatro y veinte y cinco son diez y seis tomos y valen 192 réaux* ». Antonio Solís possédait donc presque toutes les *Partes* de Lope de Vega.

⁵⁴⁴ G. Rotondi, « La biblioteca di Carlo Maria Maggi », *Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, Rendiconti, Serie II, 63, 1930, p. 498-506.

Les autres pièces de théâtre conservées dans sa bibliothèque témoignent de la culture d'un docte humaniste, car nous trouvons certains des noms des auteurs les plus reconnus du XVI^e siècle. Nous découvrons par exemple les comédies de l'Arioste⁵⁴⁵, la *Fiorina comedia* d'Andrea Calmo⁵⁴⁶, les tragédies de Lodovico Dolce⁵⁴⁷ et *La Trinutia comedia* d'Agnolo Fiorenzuola⁵⁴⁸. Tout comme Antonio de Solís, Carlo Maria Maggi possède lui aussi des œuvres provenant de France. Dans sa bibliothèque nous trouvons les œuvres de Jean Racine et un exemplaire du *Théâtre* de Pierre et Thomas Corneille⁵⁴⁹. Les exemplaires de Racine et Corneille et quelques-unes des éditions des auteurs grecs et latins – comme nous pouvons le voir en annexe – sont les seules éditions datant XVII^e siècle.

Comme le dit le philologue Giuseppe Rotondi, la bibliothèque de Carlo Maria Maggi est un bon exemple de collection d'un docte milanais du XVII^e siècle. Après sa mort, advenue en 1699, la bibliothèque de Maggi revient à son fils, Michele, lui aussi poète et enseignant comme son père. À la mort de ce dernier la bibliothèque est mise en vente, c'est pourquoi on décide de rédiger un catalogue du fonds de la bibliothèque de Maggi. Ce catalogue, qui est aujourd'hui accessible en ligne⁵⁵⁰, compte 4284 livres en tout, ce qui fait de la collection de Maggi un exemple d'un grand intérêt⁵⁵¹.

⁵⁴⁵ *Le commedie corrette da Tommaso Porcacchi* (éd. Venise, 1562) et la *Lena* (éd. inconnue).

⁵⁴⁶ Édité à Venise 1559.

⁵⁴⁷ Éditées à Venise 1566.

⁵⁴⁸ Édité à Florence, Giunti, 1593.

⁵⁴⁹ Édité à Lyon en 1697.

⁵⁵⁰ Un exemplaire de ce catalogue a été numérisé par Google Books.

⁵⁵¹ À notre connaissance, la bibliothèque de Carlo Maria Maggi n'a pas été étudiée dans son ensemble. Dans son bref article, Giuseppe Rotondi (*op. cit.*) se limite à présenter les incunables possédés par Maggi.

Tab. 5 : Liste des lecteurs exerçant une profession libérale

Possesseurs	Type de source	Année rédaction	Profession	Lieu	Titres	Théâtre
1. Hernando de Cangas	Imprimée	1604	Commerçant ; homme de lettres	Valladolid	144	2
2. Inca Garcilaso de la Vega	Imprimée	1616	Écrivain, homme de lettres	Cordoue	188	4
3. Francisco de Peralta	Imprimée	1618	« Licenciado » ; conseiller municipal	Madrid	700	1
4. Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera	Imprimée	1632	Médecin; homme de lettres	Ségovie	371	4
5. Juan Francisco de Tornamira y Soto	Imprimée	1642	Avocat; homme de lettre (historien)	Tudela	253	1
6. Doña Feliciano Enríquez de Guzmán y Francisco León Garavito	Imprimé	1644 (date de la mort de Feliciano)	Écrivains et dramaturge	Séville	142	3
7. Pedro Gómez	Imprimée	1667	Médecin	Chinchilla (Albacete)	255	2
8. José de Arroyo	Imprimée	1695	Architecte	Madrid	237	9
9. Antonio de Solís	Imprimé	1686	Dramaturge	Madrid	1303	41
10. Juan Tomás Baraona Chumacero	Imprimée	1696	Professeur à l'Université de Alcalá	Madrid y Alcalá de Henares	663 (ome s)	1
11. Alessandro Tagliaferri	Imprimée	1616	Juriste	Parme	368	40
12. Ugolini Lalatta	Manuscrite	1616	Avocat	Parme	53	15
13. Alberto Quattrocchi	Manuscrite	1624	Médecin	Venise	307	3
14. Galileo Galilei	Imprimée	1664	Médecin, homme de lettres	Florence	536	17
15. Michele Romano	Imprimée	1674	Juriste	Messine	410	15
16. Andrea Danesi	Manuscrite	1680	Médecin	Bologne	348	2

17. Stanislao Omati	Imprimée	1713	Médecin	Fidenza (Parme)	717	2
18. Carlo Maria Maggi	Imprimée	1726	Dramaturge, écrivain et professeur	Milan	4284 tomes	33

II. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques de la bourgeoisie marchande et des artisans

1. Présentation des bibliothèques étudiées⁵⁵²

Ainsi que le souligne Anne Cayuela dans son étude⁵⁵³, le terme « travailleur », avec lequel on a parfois indiquée ce groupe de lecteurs, pose problème. En effet, il convient de préciser ce terme qui peut sembler anachronique et peu adapté à la réalité sociale du XVII^e siècle, car à l'intérieur de la petite bourgeoisie marchande et artisanale nous distinguons des personnes disposant parfois de biens importants, comme par exemple les riches marchands bolonais, ou les marchands espagnols qui constituent une figure archétypale dans le théâtre du Siècle d'Or⁵⁵⁴. Toutefois, ce qui lie tous ces lecteurs est le manque d'études spécifiques pour l'exercice de leur métier et donc le manque de contact avec un certain type de culture. Cette constatation peut d'ailleurs justifier le fait que, parmi les livres de théâtre de ces lecteurs, nous ne retrouvons que très rarement des exemplaires de théâtre ancien.

L'une des caractéristiques qui distinguent ces hommes et femmes des autres c'est le facteur « alphabétisation ». Comme le rappelle José Manuel Prieto Bernabé la profession des artisans, par exemple, n'exigeait pas de savoir lire et écrire correctement⁵⁵⁵.

À l'intérieur de ce groupe social hétérogène, sept collections sur les 13 que nous avons analysées ne comportent qu'un seul livre de théâtre.

Selon les spécialistes, ce fait s'explique par les trois causes sociale, économique et culturelle que nous avons indiquées au chapitre précédent.

Il y a ensuite le facteur économique : la rareté de livres dans les inventaires après décès de ces personnes peut aussi dépendre du fait que les livres possédés étaient des

⁵⁵² Les tableaux indiquant les possesseurs dont nous avons étudié les bibliothèques sont reportés à la fin de cette analyse. Chaque possesseur est identifié par un numéro indiqué entre parenthèses, utilisé pour faciliter l'analyse.

⁵⁵³ A. Cayuela, « Bibliotecas de trabajadores », J. M. Díez Borque et I. Díez Ménguez, *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1516-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016, p. 60.

⁵⁵⁴ Dans l'introduction à son étude *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles/Turin, The provenance index of the Getty information institute/Fondazione dell'Istituto bancario San Paolo di Torino, 1998, p. 6, Raffaella Morselli souligne la richesse des marchands bolonais du XVII^e siècle. Sur la condition du marchand espagnol, nous renvoyons à l'article de Oana Andreina Sâmbrân, « La figura del mercader en el teatro del siglo de oro », *Hipogrifo*, Volumen extraordinario, 1, 2018, p. 291-304, consultable en ligne à l'adresse www.revistahipogrifo.com, où l'auteur retrace aussi une brève histoire de la condition du marchand en Espagne.

⁵⁵⁵ J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores...*, op. cit., p. 354.

livres « populaires », qui laissent rarement de traces dans les inventaires⁵⁵⁶. Enfin, le facteur culturel. Le lieu de résidence joue un rôle fondamental sur la formation intellectuelle de ces individus.

À ce propos, il est très intéressant de constater que les Espagnols des classes populaires possédant des livres de théâtre proviennent tous de Madrid. Il semble que la capitale du Royaume a en quelque sorte permis le contact entre les artisans, travaillant à la Cour, et la culture littéraire, que la Cour favorisait.

En revanche, le panorama italien est plus varié : le luthier Donnino Garsi provient de Parme (27), le banquier Ottavio Costa d'Albenga (28) – petite ville en Ligurie, le marchand Domenico Gilioli (29) est originaire de Bologne comme Giulio Cesare Venenti (31), et enfin Vincenzo Cattenoni (30) vient de Venise. Une petite précision en ce qui concerne ce dernier possesseur. Nous n'avons aucune information bibliographique à propos de Vincenzo Cattenoni. En effet, nous avons retrouvé son inventaire aux Archives d'États de Venise lors d'un de nos séjours de recherche. Malheureusement, l'inventaire manuscrit ne donne aucune information concernant la vie de Vincenzo Cattenoni, dont nous savons seulement que l'inventaire fut rédigé en 1684⁵⁵⁷. Le nombre de livres conservés dans la bibliothèque de Cattenoni, c'est-à-dire 27⁵⁵⁸, nous incite à penser qu'il disposait de revenus modestes.

Dans cette catégorie apparaît aussi le seul inventaire d'une femme ne provenant pas d'une famille noble. Il s'agit de l'inventaire d'Isabel de Montero (22), veuve d'un marchand flamand, Francisco de Hem, qui avait une droguerie ou une mercerie⁵⁵⁹. Pour Trevor Dadson, il n'y a aucun doute qu'il s'agit de la bibliothèque d'une femme mariée, car nous trouvons beaucoup de livres qui ont sûrement appartenu à son mari. Toutefois, ne pouvant pas distinguer ses propres livres de ceux de son mari, nous avons décidé de l'analyser comme s'il s'agissait de sa propre bibliothèque. On peut par contre dire avec certitude que la veuve Montero connaissait le français, car plusieurs des livres de dévotion (lui ayant très vraisemblablement appartenu⁵⁶⁰) sont écrits en langue française⁵⁶¹.

⁵⁵⁶ Voir chap. 4.

⁵⁵⁷ ASV, *Giudici di Petizion*, Inv., 386.

⁵⁵⁸ C'est la plus petite bibliothèque que nous avons recensée dans notre base de données. Il y a un seul titre de théâtre et il s'agit de la tragédie, *La Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino.

⁵⁵⁹ T. Dadson, *Libros, Lectores...*, *op. cit.*, p. 275-280. Mais José Manuel Prieto Bernabé, dans son livre *Lectura y lectores*, *op. cit.*, t. II, p. 463 dit qu'Isabel Montero est la veuve de Francisco de Hem, qui est à son avis, un « entallador » (un graveur sur bois).

⁵⁶⁰ Les livres de dévotion sont les livres les plus lus par les femmes. J. L. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores*, *op. cit.*, t. II, p. 453 et suivantes.

⁵⁶¹ D'ailleurs il ne faut pas oublier que Lyon fut l'un des centres les plus prolifiques dans la production de livres de droit et de religion que les libraires lyonnais vendaient aussi dans le marché espagnol.

L'inventaire d'Isabel de Montero fait partie de ces inventaires qui ne présentent qu'un seul titre de théâtre. Il s'agit du recueil de *Comedias* du dramaturge humaniste Lope de Rueda⁵⁶².

À part l'inventaire de Isabel de Montero (22) et de Vincenzo Cattenoni (30), les autres inventaires que nous analyserons appartiennent à quatre marchands (20, 24, 25, 29), deux orfèvres (19 et 26), quatre artisans, dont un fabricant de gants (21), un cordonnier (23), un luthier (27), et un graveur (31) et enfin un banquier (28). Ainsi que le montre le tableau à la fin de ce paragraphe, parmi les bibliothèques que nous avons sélectionnées, nous retrouvons aussi des collections importantes, comme celle du banquier italien Ottavio Costa (28)⁵⁶³, contenant 674 titres, ou celle de l'artisan Francisco Moreno (21), regroupant 399 titres.

Sauf de très rares cas, le nombre de livres présents dans les bibliothèques des possesseurs de la petite bourgeoisie et du peuple est plus réduit que celui des autres catégories. Toutefois, si nous mettons en relation la totalité des livres présents dans les inventaires avec le nombre de titres de théâtre, on constate que le pourcentage du théâtre dans ces bibliothèques s'élève à 2,78% (3,5% pour les bibliothèques espagnoles et 1,6% pour les bibliothèques italiennes). Le pourcentage est donc, comme pour la catégorie des possesseurs issus de professions libérales, supérieur à la moyenne enregistrée globalement (1-1,5%).

2. Contenu des bibliothèques

En ce qui concerne les livres de théâtre présents dans les bibliothèques des « travailleurs », nous devons affirmer que presque toutes contiennent des pièces de théâtre qu'on ne voyait pas représentées sur scène⁵⁶⁴. 10 bibliothèques sur 13 contiennent uniquement des livres de théâtre imprimés au XVI^e siècle. La *Celestina* est le seul titre de théâtre que nous retrouvons dans la bibliothèque de l'orfèvre Alonso de Carrión et du cordonnier Manuel Ayllón. Mais la *Celestina* de Rojas est présente aussi dans la

⁵⁶² Écrivain espagnol originaire de Séville et actif jusqu'à 1565. Nous pouvons lire une très belle présentation du travail de Lope de Rueda dans le prologue fait par Cervantès dans ses *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Juan de Villarroel, 1615 (édition *IdT*).

⁵⁶³ Il achète aussi des toiles du Caravage. Cf. A. Lionardi, « Collezione libri: la raccolta del banchiere mecenate Ottavio Costa », *Annali di critica d'arte*, n° 4, 2008, Turin, Sciolla, 2008, p. 563-605.

⁵⁶⁴ Dans son étude « Literatura en bibliotecas de clases trabajadoras (1600-1650) » (in J. M. Díez Borque (dir.), I. Osuna et E. Llergo (ed.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, p. 243-269), J. M. Díez Borque observe le même phénomène : certains possesseurs issus de la catégorie des travailleurs possédaient les livres des comédies qu'ils ne pouvaient pas voir sur les nombreuses scènes espagnoles.

bibliothèque du fabricant de gants Francisco Moreno et probablement aussi dans la bibliothèque du banquier génois Ottavio Costa⁵⁶⁵.

De son côté, le marchand de bétail Bartolomé Arnolfo possède un seul titre de comédie italienne, c'est-à-dire *I morti vivi*, écrite par Sforza degli Oddi⁵⁶⁶. Une comédie qui servit par ailleurs à Lope de Vega pour écrire sa pièce *Los muertos vivos*. Francisco Moreno possède également une comédie provenant d'Italie. Il s'agit de *El celoso* écrite par Diego Alonso Velázquez de Velasco et éditée à Milan en 1602 par les héritiers de Pacifico Poncio et J. Baptista Picalia. La dédicace⁵⁶⁷ de cette édition est adressée – comme d'autres pièces éditées à Milan et que l'on trouve dans la bibliothèque du roi Philippe IV – au gouverneur de Milan, l'espagnol Juan Fernández de Velasco, connétable de Castille et duc de Frías⁵⁶⁸.

Le luthier et musicien de Parme, Donnino Garsi, n'avait qu'un seul titre de théâtre, la comédie de Niccolò Secchi, *Gli Inganni*⁵⁶⁹. Le marchand bolonais Domenico Gilioli possédait la *Berenice*, une comédie d'un certain Giovanni Francesco Loredano, auteur mort en 1590 et aussi une édition de comédies de Térence.

Le théâtre antique est quant à lui moins représenté dans les bibliothèques des marchands et des artisans : on ne le retrouve que dans les bibliothèques de trois possesseurs italiens⁵⁷⁰. Parmi les 674 titres de Ottavio Costa trois sont des comédies de Térence, dont on ne peut établir l'édition avec certitude. Deux titres des tragédies de Sénèque sont aussi présents dans la bibliothèque du graveur Giulio Cesare Venenti. Il s'agit, très probablement de deux éditions en latin, car le titre donné dans l'inventaire est en latin.

Arrêtons-nous quelques instants sur la bibliothèque de Giulio Cesare Venenti. Ce cas est extrêmement intéressant, car il s'agit de l'une des trois bibliothèques où l'on peut trouver du théâtre contemporain, peu fréquent dans les bibliothèques de la petite bourgeoisie.

⁵⁶⁵ Nous disons « probablement » car l'inventaire indique le titre suivant : *Tragicommedia spagnola tomo I*, il est donc fort probable qu'il s'agisse de la *Celestina* de Rojas, étant donné le succès qu'elle rencontre aussi dans l'Italie du XVI^e et du XVII^e siècles. Nous y reviendrons au chapitre 6.

⁵⁶⁶ Il s'agit de l'édition datée 1578 et éditée à Venise par les frères Sessa.

⁵⁶⁷ Il est possible de lire cette dédicace sur le site *IdT*.

⁵⁶⁸ Cf. : . Montero Delgado, C. A. González Sánchez, P. Rueda Ramírez y R. A. Moral, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, op. cit.*, p. 300 : « Conocemos al menos tres textos dramáticos que se imprimieron con dedicatoria al Condestable, lo que puede ser indicio de que las obras se representaron en el Palacio Ducal ».

⁵⁶⁹ Éditée à Florence par les Giunti en 1562.

⁵⁷⁰ Nous signalons que J. M. Díez Borque (« Literatura en bibliotecas de clases trabajadoras 1600-1650 », *op. cit.*, p. 261) a compté un seul titre de théâtre ancien dans les bibliothèques des travailleurs de la première moitié du XVII^e siècle. Il s'agit toujours d'une édition des comédies de Térence et c'est l'inventaire de Antonio de Segura qui en atteste la présence. Cf. : Astrana Marín, « Dos Antonios de Segura y la librería de Antonio de Segura », 1958, VII, pp. 792-3, cité par Díez Borque.

Giulio Venenti est un graveur bolonais, dont la bibliothèque a été constituée dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Les titres de théâtre témoignent de la culture théâtrale d'un homme qui s'intéresse aux nouveautés de son époque. La bibliothèque de Venenti conserve en effet trois titres de tragédies, dont l'un est un recueil de tragédies de Corneille⁵⁷¹. Parmi ses livres on compte aussi deux tragédies moins connues, *Il Nino figlio* de Gregorio Belsensi⁵⁷² et *Il Costantino tragedia* de Giovanni Battista Filippo Ghirardelli⁵⁷³. Le *Pastor fido* de Giambattista Guarini est aussi présent.

Parmi les possesseurs espagnols, il reste à citer deux bibliothèques, dont l'inventaire a été rédigé pendant la seconde moitié du XVII^e siècle.

La bibliothèque du marchand et fermier Diego Gómez de Salazar est formée de 60 titres, dont un titre de théâtre, notamment un recueil de *Comedias diferentes*.

La deuxième bibliothèque est en revanche plus intéressante. Il s'agit de la bibliothèque de l'orfèvre du roi, Luis de Zabalza, dont l'inventaire a été rédigé en 1678. La bibliothèque de cet orfèvre reflète les goûts d'un homme ayant vécu à la Cour de Madrid. Sur les étagères de la bibliothèque de Zabalza, nous retrouvons les comédies des dramaturges les plus importants de son époque : Rojas Zorrilla, Cervantès, Moreto, Lope de Vega (plusieurs tomes⁵⁷⁴), Calderón (cinq tomes), Montalbán, 34 livres de *comedias* de divers auteurs, deux exemplaires de *Comedias variadas*, les comédies de Matos Frago et celles de Cabeza⁵⁷⁵. Le fait d'être au service de la Cour lui a certainement permis de connaître et peut-être même de voir les *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca, dont il possède un exemplaire. Bien qu'ayant vécu à la fin du XVII^e siècle, Luis de Zabalza devait avoir une prédilection pour Lope de Vega, car, plus de 40 ans après la mort de ce dernier, on retrouve dans les étagères de la bibliothèque de Zabalza plus de 20 exemplaires des œuvres du dramaturge⁵⁷⁶.

Comme le dit Fermín de los Reyes Gómez, la bibliothèque de Luis Zabalza est formée à 55% de livres de littérature⁵⁷⁷, ce qui fait de lui un témoin extrêmement intéressant de la culture d'une personne qui travaille pour la Cour.

⁵⁷¹ Il est très rare de trouver dans les inventaires des Italiens du XVII^e siècle des œuvres de théâtre français.

⁵⁷² Éditée probablement à Bologne par les héritiers Benacci en 1655.

⁵⁷³ Probablement éditée à Rome en 1653 par Antonio Maria Gioisi.

⁵⁷⁴ Le prix de ce recueil est de 2000 réaux, il faut donc penser qu'il s'agissait de plusieurs tomes de comédies de Lope de Vega, probablement 20, étant donné que chaque recueil coûtait à peu près ce prix.

⁵⁷⁵ Pour un prix total de 550 réaux.

⁵⁷⁶ R. Sanmartín Bastida et E. Borrego Gutiérrez, « Teatro en bibliotecas particulares », J. M. Díez Borque et A. Bustos Táuler, *Literatura, bibliotecas, op. cit.*, p. 153. L'inventaire indique sans plus de précision : *Las obras de lope de Bega, 2000 rs.*

⁵⁷⁷ F. de los Reyes Gómez, « Prosa de ficción, poesía y teatro en los inventarios de bibliotecas particulares (1651-1700) », J. M. Díez Borque (dir.) et A. Bustos Táuler (ed.), *Literatura, bibliotecas, y derechos...*, op.

L'inventaire de Luis Zabalza est d'ailleurs le seul des 13 inventaires étudiés dans cette catégorie à indiquer les prix des livres. En revanche, aucun de ces inventaires ne présente une classification des œuvres. De plus, comme nous l'avons vu avec tous les titres dont nous ne pouvons pas identifier l'édition avec exactitude, les inventaires de cette catégorie sociale sont rédigés avec moins de soin.

Un tout dernier mot sur une bibliothèque que nous n'avons pas encore mentionnée, mais qui mérite un peu d'attention. Il s'agit de la bibliothèque du marchand portugais Andrés Barreto, dont l'inventaire a été rédigé en 1622. À ce moment-là, le Portugal se trouve encore sous domination espagnole, c'est pourquoi l'inventaire de Barreto se trouve aujourd'hui à Madrid. Les titres de théâtre de Barreto témoignent d'un goût pour le théâtre humaniste espagnol et portugais du XVI^e siècle. Dans sa bibliothèque nous retrouvons trois exemplaires des tragédies de Antonio de Silva, la *Comedia Selvaja* d'Alonso de Villegas, la *Florinea* de Juan Rodríguez Florían, la *Celestina* de Rojas ; puis le recueil la *Propaladia* de Bartolomé Torres Naharro, et enfin la *Comedia Eufrosina* du portugais Ferreira de Vasconcelos.

Tab. 6 : Liste des lecteurs appartenant à la bourgeoisie marchande et des artisans						
Possesseurs	Type de source	Année rédaction	Classe sociale	Lieu	Titres	Théâtre
19. Alonso de Carrión	Imprimée	1609	Orfèvre	Madrid	54	1
20. Andrés Barreto	Imprimée	1622	Marchand portugais	Madrid	89	9
21. Francisco Moreno	Imprimée	1627	Artisan de gants de la reine	Madrid	399	2
22. Isabel Montero	Imprimée	1629	Veuve ; Marchand-droguier	Madrid	89	1
23. Manuel de Ayllón	Imprimée	1631	Cordonnier	Madrid	34	1
24. Bartolomé de Arnolfo	Imprimée	1650	Marchand de bétail	Madrid	153	1
25. Diego Gómez de Salazar	Imprimée	1659	Marchand et fermier	Madrid	60	1
26. Luis de Zabalza	Imprimée	1678	Orfèvre du roi	Madrid	129	12
27. Donnino Garsi	Imprimée	1630	Luthier et musicien (pour le duc Farnèse)	Parme	67	1
28. Ottavio Costa	Imprimée	1639	Banquier	Albenga	674	5
29. Domenico Gilioli	Manuscrite	1660	Marchand	Bologne	250 ca.	2
30. Vincenzo Cattenoni	Manuscrite	1684	Inconnue	Venise	27	1
31. Giulio Cesare Venenti	Manuscrite	1698	Graveur	Bologne	446	6

III. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des « officiers »

1. Présentation du corpus⁵⁷⁸

La catégorie des « officiers » désigne les fonctionnaires d'état⁵⁷⁹. À l'intérieur de cette catégorie sociale nous regroupons donc à la fois les hauts fonctionnaires au service de la Cour et les fonctionnaires domestiques, au service d'une seule personne.

En ce qui concerne la fonction précise que ces fonctionnaires exercent, on constate qu'à part les deux soldats Jérónimo de Soto (35) et Juan Garcés (41), les autres sont tous des conseillers, des comptables, des diplomates, des officiers ou des secrétaires au service de la Cour.

Si on compare la familiarité que cette catégorie avait avec les livres au temps de Charles V en Espagne, on peut en déduire que les officiers espagnols n'appréciaient pas beaucoup la littérature de divertissement : elle est en effet très peu représentée dans les inventaires étudiés par Domingo Malvadi⁵⁸⁰. De plus, le spécialiste affirme que le théâtre est absent de ces bibliothèques, à l'exception d'une édition de Térence ayant appartenu à un certain Aranda⁵⁸¹. Prieto Bernabé observe lui aussi que 59,4% des inventaires des fonctionnaires madrilènes ayant vécu entre 1550 et 1650 ne citent aucun titre de livre de théâtre⁵⁸². De plus, en ce qui concerne les livres de littérature, il avoue que l'on ne peut pas affirmer que les fonctionnaires madrilènes du Siècle d'Or lisaient des œuvres littéraires surtout en langue latine⁵⁸³.

Comment cette tendance propre aux fonctionnaires madrilènes affecte-t-elle la réception et la présence du livre de théâtre dans leurs collections livresques ? Et est-ce que cette tendance est aussi représentative du cas italien ?

Il faut d'emblée souligner une disparité entre le corpus espagnol et le corpus italien fort révélatrice dans le cadre des résultats de notre recherche.

⁵⁷⁸ Les tableaux indiquant les possesseurs dont nous avons étudié les bibliothèques sont reportés à la fin de cette analyse. Chaque possesseur est identifié par un numéro indiqué entre parenthèses, utilisé pour faciliter l'analyse.

⁵⁷⁹ Sur les questions institutionnelles, on se reportera par exemple à B. Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, PUF, 1999, ou au manuel de C. Blanquie, *Les institutions de la France des Bourbons (1589-1789)*, Paris, Belin, 2003. Voir aussi les travaux de J. M. Díez Borque et l'étude de J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores...*, op. cit. que nous avons cité auparavant. Federica Dallasta emploie ce terme dans son livre *Eredità di carta...*, op. cit., p. 9.

⁵⁸⁰ A. Domingo Malvadi, « Bibliotecas de cargos públicos », J. M. Díez Borque et I. Díez Ménguez, *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1516-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016, p. 128.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁸² J. M. Prieto Bernabé, dans son livre *Lectura y lectores*, op. cit., t. II, p. 149.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 155.

Nous n'avons recensé que deux bibliothèques de fonctionnaires italiens. Il s'agit de la collection de Girolamo Mercuri (44), un *mastro di casa* (maître d'hôtel) des cardinaux romains Francesco Maria Bancaccio et Flavio Chigi⁵⁸⁴, et de la collection du fonctionnaire napolitain Mattia Casanate (43)⁵⁸⁵. En moyenne, le pourcentage de livres de théâtre présents dans ces deux bibliothèques s'élève à 0,9%.

Au contraire, on dispose de nombreux inventaires de fonctionnaires espagnols. Il s'agit pour la plupart de fonctionnaires de la Cour de Madrid, sauf pour deux cas, l'un provenant de Ségovie (34) et l'autre de Mahón (41), la capitale de l'île de Minorque.

À la différence des bibliothèques italiennes, le pourcentage des livres de théâtre dans les bibliothèques des fonctionnaires espagnols s'élève à 1,58%. Comme on peut le voir, ce pourcentage se rapproche beaucoup plus de la moyenne totale de livres de théâtre présents dans les bibliothèques espagnoles de cette période⁵⁸⁶.

En moyenne, le pourcentage de livres de théâtre présents à l'intérieur des bibliothèques des officiers dans les deux pays s'élève à 1,49 %. Ce pourcentage est donc conforme à la moyenne totale que nous avons évoquée au chapitre 4.

2. Contenu des bibliothèques

En ce qui concerne les titres de théâtre présents dans les bibliothèques des fonctionnaires espagnols, on peut constater que la moitié des fonctionnaires ne possèdent qu'un seul titre de théâtre dans leurs bibliothèques (32, 33, 35, 39, 40, 42).

Souvent ce titre de théâtre que l'on retrouve dans les bibliothèques des officiers est soit la célèbre *Célestine* de Fernando de Rojas (32, 40), soit un titre de théâtre ancien (33 et 35 : les tragédies de Sénèque ; 39 : les comédies de Térence).

Il y a cependant une exception. Il s'agit de la bibliothèque de l'*ayuda de cámara* (le valet de chambre) Antonio Gil Forneli⁵⁸⁷ (42) dont l'inventaire date de la fin du XVII^e siècle. Nous y retrouvons un seul exemplaire de théâtre, mais, dans son cas, il s'agit du très célèbre *auto sacramental*, *El teatro del mundo*, de Calderón de la Barca.

⁵⁸⁴ Cf. N. Gozzano, *Lo specchio della corte: il maestro di casa*, Rome, Campisano Editore, 2015. L'inventaire a été rédigé en 1682.

⁵⁸⁵ L'inventaire de Casanate date de 1700, mais il mourut en 1651.

⁵⁸⁶ Si l'on considère la seule et unique bibliothèque de fonctionnaire italien, le pourcentage ne change pas énormément (1,56%).

⁵⁸⁷ À propos de la vie et de l'inventaire après décès d'Antonio Gil Forneli, voir : J. L. Barrio Moya, « La librería de don Antonio Gil Forneli, ayuda de cámara de don Juan José de Austria », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispanica*, 22, 1997, p. 91-103. On découvre d'après son inventaire que Antonio Gil Forneli possédait aussi les livres des grands auteurs espagnols du XVII^e siècle et, comme son maître, possédait aussi une petite pinacothèque.

Confirmant ce que nous avons signalé au début de notre étude, les livres de théâtre antique dominant dans la bibliothèque de l'officier du roi Philippe II, Francisco Idiaquez (34). Nous retrouvons en effet trois titres de pièces de théâtre antique, c'est-à-dire les tragédies de Sophocle, les tragédies d'Euripide et les comédies de Plaute, mais aussi un titre du recueil *Propaladia* de Torres de Naharro. Dans la bibliothèque de Francisco Idiaquez, définie comme renaissante et maniériste dans sa constitution et baroque dans son exploitation par Jean-Paul Le Flem⁵⁸⁸, les livres sont classés par format, selon les catégories : *in-folio* ; *in-4°* et *in-8°*.

De même, la bibliothèque dramatique du napolitain Mattia Casanate (43) est composée uniquement de titres de théâtre antique, à l'exception de la *Celestina* de Fernando de Rojas, imprimé en 1601 à Madrid par Andrés Sánchez. Il n'existe pas de biographie de Mattia Casanate, il est donc très difficile de tracer les étapes fondamentales de sa vie, mais nous savons que Casanate fut au service du roi espagnol dans la Naples des Habsbourg⁵⁸⁹. C'est probablement Mattia Casante lui-même qui se procura cette édition madrilène de la *Celestina*, car nous savons qu'il ne s'installe à Naples qu'en 1619 et après avoir occupé d'autres charges politiques en Espagne.

La réception du théâtre italien dans les bibliothèques des Espagnols est en revanche visible dans la composition de la bibliothèque du secrétaire, Juan Valero Díaz (36). D'après les informations que nous avons trouvées sur ce personnage mystérieux, Juan Valero Díaz fut d'abord secrétaire du comte de Lemos, qui était, à ce moment-là, vice-roi de Naples⁵⁹⁰, et ensuite secrétaire du roi Philippe IV. Il savait certainement lire l'italien, c'est pourquoi les titres de livres en langue italienne sont très nombreux dans sa bibliothèque⁵⁹¹. Même le nombre de titres de livres de théâtre en langue italienne est considérable : huit titres sur 14 sont des livres en langue italienne ou de théâtre italien. Cependant, ce qu'il est intéressant de noter, c'est que même si Juan Valero Díaz vécut à Naples, pendant la période la plus prestigieuse de la *commedia dell'Arte* et du mélodrame italien, les livres italiens qu'il possède sont tous des livres de théâtre de la Renaissance.

⁵⁸⁸ J. P. Le Flem, « Une bibliothèque ségovienne au Siècle d'Or », *Mélanges offerts au Professeur Tapié*, Paris, p. 403-426.

⁵⁸⁹ Marina Panetta, qui dans son étude reporte l'inventaire de la bibliothèque de Mattia Casanate, livre le peu d'informations qu'elle a pu trouver sur la vie de ce napolitain. Cf. : M. Panetta, *La "libreria" di Mattia Casanate*, Rome, Bulzoni Editore, 1988.

⁵⁹⁰ B. Cuartero Huerta et A. Vargas Zuñiga, *Indice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro*, Madrid, R.A.H., 1949-1979, v. 25 : « Documentos de Estado y Gobierno de España y Confederaciones entre personajes ».

⁵⁹¹ J. L. Barrio Moya, « La librería de don Juan Valero, secretario del rey Felipe IV », *Cuadernos de Bibliofilia* (Valencia), 10, 1983, p. 17-31.

Nous retrouvons en effet le *Pastor fido*, les comédies de l'Arioste, les comédies de l'Arétin et ensuite quatre comédies dont l'auteur reste inconnu, mais qui étaient certainement rédigées en langue italienne puisque le notaire prend le temps de le préciser dans l'inventaire après décès.

Parmi toutes les bibliothèques de fonctionnaires que l'on a recensées, celle de Lorenzo Ramírez de Prado (38) est la plus vaste avec ses 8951 titres ! Elle est aussi celle qui conserve le plus de titres de théâtre, c'est-à-dire 38. Or, il faut préciser que Lorenzo de Prado ne fut pas seulement conseiller et ambassadeur à la Cour de Philippe IV, mais il fut aussi homme de lettres.

Ainsi que l'explique Joaquín de Entrambasaguas au début de son étude⁵⁹², sa plus grande œuvre a été la formation d'une énorme bibliothèque, dont l'*Inventario* a été rédigé par lui-même au fur et à mesure qu'il constituait sa collection. Le catalogue qu'édite Entrambasaguas – et sur lequel nous nous sommes basée – est celui que fit imprimer la femme de Lorenzo Ramírez de Prado après sa mort, lorsqu'elle décida de vendre la bibliothèque de son mari⁵⁹³.

Après avoir grandi à Zafra, don Lorenzo s'installa à Madrid après 1629 où il passa le reste de sa vie. Prestigieux diplomate, il occupa plusieurs charges politiques comme conseiller à Naples, à Madrid, mais aussi en Amérique.

Lorenzo fut un homme fortuné qui accueillit à sa Cour plusieurs amis lettrés : Cervantes qui lui fit un bel éloge dans son *Viaje del Parnaso* ; don Esteban Manuel de Villegas, qui était son protégé et lui dédia une élégie ; don Luis de Góngora, protégé lui aussi de Lorenzo ; Lope de Vega, lequel lui fit beaucoup de louanges surtout dans son *Laurel de Apolo*⁵⁹⁴. Homme de lettres et mécène, don Lorenzo était également « Protector de los teatros » (protecteur des théâtres)⁵⁹⁵.

⁵⁹² J. de Entrambasaguas, *La Biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC instituto Nicolás Antonio, 1954, vol. I et Ó. Lilao Franca, « De Córdoba a Madrid : gustos, gastos y libros en la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado », *La memoria de los libros. Estudio sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y en America*, Instituto de Historia del libro, t. I, p. 761-780.

⁵⁹³ Dans la bibliothèque de don Lorenzo il y avait aussi des livres interdits, c'est pourquoi, avant la vente advenue seulement en 1662, l'Inquisition proceda à l'expurgation de sa bibliothèque.

⁵⁹⁴ J. de Entrambasaguas, *La Biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC instituto Nicolás Antonio, 1954, vol. I, p. 90 et suiv.

⁵⁹⁵ M. A. Flórez Asensio, « Marqués de Liche o Heliche, VII Marqués del Carpio, Superintendente de los Festijos Reales, Alcaide del Buen Retiro », *Anales de Historia del Arte*, 2010, n° 20, p. 167.

En ce qui concerne les livres de théâtre présents dans sa bibliothèque, 19 sont des livres de théâtre ancien⁵⁹⁶, six des livres de théâtre italien⁵⁹⁷, 10 des titres de théâtre espagnol⁵⁹⁸ et enfin cinq des livres de théâtre portugais⁵⁹⁹. Cette hétérogénéité fait de la bibliothèque de Lorenzo de Prado l'une des plus intéressantes parmi celles que nous avons étudiées.

La date et le lieu d'édition sont indiqués pour tous les livres de sa bibliothèque. Ces informations nous permettent d'observer que la plus vieille édition de théâtre présente dans sa bibliothèque date de 1510 et la plus récente de 1654. Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'intérêt pour le théâtre resta vif presque jusqu'à la fin de sa vie, survenue en 1658.

Ainsi que le montre la liste des livres de théâtre présents dans sa bibliothèque⁶⁰⁰, le théâtre antique est toujours dominant, mais beaucoup sont des livres de théâtre contemporain également. Parmi les dramaturges espagnols, on peut lire les noms de Moreto et de Lope de Vega. Parmi les livres italiens conservés dans la bibliothèque de don Lorenzo, il y a 4 tragédies et deux drames en musique, probablement des pièces auxquelles il put assister lors de son séjour en Italie.

Si on revient à la question qui a introduit toute notre réflexion sur les lecteurs appartenant à la catégorie des « fonctionnaires », l'italien Girolamo Mercuri (44) présente une exception pour son temps. C'est Natalia Gozzano qui nous le dit. En effet, Girolamo Mercuri fréquentait le groupe d'aristocrates passionnés par les événements théâtraux, dont on retrouve un écho, bien que très limité, dans sa bibliothèque privée. En effet, il semble que Girolamo Mercuri fréquentait Lorenzo Onofrio Colonna, un noble romain engagé dans la promotion de la culture théâtrale de la Rome du XVII^e siècle⁶⁰¹ - dont on reparlera au chapitre 6. L'inventaire de Mercuri signale 153 titres de livres, notamment

⁵⁹⁶ *Poeti Graeci veteres tragici lyri comici ; Sophoclis, tragaediae ; Terentij Comaediae ; Iuuenal. fatyr. & Senecae traged ; Terentij Comediae ; Terentij Comediae ; Plauti Comediae ; Aristophanis Comediae ; Sophoclis aliquot tragaediae Latinae ; Terentij Comed. Cum commentariolis ; Terentij Comed. ; Plauti Comed. Cum varijs lectionibus ; Tragediae Selectae, Aeschyli, Sophoclis, Euripid. Graeco, Latinae ; Terentij Comediae ; Tragediae Selectae, Aeschyli, Sophocl. Eurip. Latinè ; Senecae Traged.* En annexe nous indiquons aussi date et lieu d'édition.

⁵⁹⁷ *La Gara ; El Bellerophonte ; S. Hermenegildo ; El Bartolomeo ; la Scaccaide ; La Sophosniba.* En annexe nous indiquons aussi date et lieu d'édition.

⁵⁹⁸ *La Dorotea, Tragicomedia del Rey Don Manuel de Portugal, La Celestina, La Comedia Selvaga, La Tragicomedia de Lysandro y Roselia ; Comedias en honras de la Reyna Doña Isabel ; Comedias de Moreto ; et deux exemplaire de Teatro Poético de doce Comedia.* En annexe nous indiquons aussi date et lieu d'édition.

⁵⁹⁹ *Comedia Aulegraphia ; Comedia Portuguesa de los Villalpandos ; Euphrosina et deux exemplaires de la Comedia Ulisippo.*

⁶⁰⁰ Voir Annexe B.

⁶⁰¹ Voir le paragraphe concernant les bibliothèques des nobles italiens.

un exemplaire de la tragi-comédie du *Pastor Fido* de Giambattista Guarini, une édition con *figure*, gravée, et un exemplaire de la comédie *Il cavaliere trascurato* de Giovan Battista Pasca, probablement éditée à Macerata en 1670 par les éditeurs Grisei et Piccini sur commande de Nicola Moreschi, libraire de Naples. Initialement imprimée à Naples en 1653 – comme l’explique l’auteur, Giovan Battista Pasca, dans la lettre aux lecteurs de sa comédie – il s’agit d’une adaptation d’une des nombreuses œuvres espagnoles que l’on voyait sur les scènes italiennes de ce temps-là⁶⁰² : « *ella viene tratta da un Autore spagnolo che c’ha fatto più d’una volta stupire i theatri* » (« elle est tirée d’un auteur espagnol qui nous a étonné tous plus d’un fois au théâtre »)⁶⁰³.

⁶⁰² G. B. Pasca, *Il cavaliere trascurato*, Macerata, Grisei et Piccini, 1670. Préface.

⁶⁰³ Selon les sources recueillies par Carmen Marchante dans son étude « Lope de Vega en Italia : traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari » (in *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Florence, Alinea, 2009, dir. M. G. Profeti) nous lisons à la p. 47 : « *PAGANO a partir del cotejo de los textos, establece en cambio claramente que la fuente es El castigo del Pensequé de Tirso de Molina* ».

Tab. 7 : Liste des lecteurs « officiers »

Possesseurs	Type de source	Année rédaction	Profession	Lieu	Titres	théâtre
32. Alonso de Barros	Imprimée	1602	« Aposentador » de Philippe II et Philippe III ; homme de lettres	Madrid	151	1
33. Bernardino de Mendoza	Imprimée	1604	Diplomate de Philippe II	Madrid	87	1
34. Francisco Idiaquez	Imprimée	1610	Officier du roi Philippe II	Ségovie	469	4
35. Jerónimo de Soto	Imprimée	1630	Soldat ; homme de lettres	Madrid	121	1
36. Don Juan Valero Díaz	Imprimée	1653	Secrétaire du comte de Lemos et ensuite du roi Philippe IV	Madrid	526	14
37. Cristóbal González Cossío de la Hoz	Imprimée	1636	Comptable de Philippe IV	Madrid	62	4
38. Lorenzo Ramírez de Prado	Imprimée	Décédé en 1658 Inventaire 1661	Conseiller et ambassadeur pour le comte de Olivares ; homme de lettres	Madrid	8951	38
39. Rodrigo Méndez Silva	Imprimée	1659	<i>criado</i> de Don Alonso Pérez de Guzman, patriarche des Indes et Grand Aumônier du roi	Madrid	1241	1
40. Martín Martínez de Medrano	Imprimée	1660	Officier du roi Philippe IV	Madrid	131	1
41. Juan Garcés	Imprimée	1682	Soldat	Mahón	210	6
42. Antonio Gil Forneli	Imprimée	1698	Valet de chambre de don Juan José de Austria	Madrid	107	1
43. Mattia Casanate	Imprimée	Décédé en 1651 Inventaire 1700	Officier en Espagne et à Naples	Naples	1639	10
44. Girolamo Mercuri	Imprimée	1682	Maître d'hôtel chez les cardinaux romains Francesco Maria Bancaccio et Flavio Chigi	Rome	153	2

IV. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des hommes d'Église

Álvaro Bustos Táuler a analysé les inventaires des bibliothèques privées des hommes d'Église espagnols au XVI^e siècle et il a constaté qu'ils ne lisaient que très peu de livres de littérature. Le théâtre est d'ailleurs presque absent, mais il y a quelques livres de poésie et des romans⁶⁰⁴.

Renata Ago, qui a étudié des inventaires des personnages ayant vécu dans la Rome baroque, est arrivée à la même conclusion. En étudiant la bibliothèque d'un cardinal et d'un collectionneur, elle s'est aperçue que les deux hommes ne semblent pas aimer la littérature. Au contraire, les bibliothèques d'un avocat, d'un orfèvre et d'un peintre⁶⁰⁵, dont les inventaires datent tous les trois de 1667, montrent que la littérature est plus présente dans les bibliothèques de ces hommes au détriment des œuvres de dévotion qui sont moins nombreuses⁶⁰⁶.

Notre objectif est donc d'aller chercher dans les bibliothèques privées des hommes d'Église espagnols et italiens les livres de théâtre et d'indiquer quels titres sont présents afin de mieux comprendre comment les hommes d'Église considéraient ce genre littéraire.

1. Présentation du corpus⁶⁰⁷

En ce qui concerne le corpus que nous utiliserons, il faut d'abord souligner que cette fois encore, nous nous trouvons face à un déséquilibre évident dans les sources que nous avons pu collecter : nous avons trois inventaires d'hommes d'Église espagnols contenant des titres de théâtre contre neuf inventaires d'hommes d'Église italiens. C'est le même déséquilibre que nous avons remarqué pour les fonctionnaires, mais à l'inverse. Rappelons que plusieurs fonctionnaires et hommes d'état espagnols ont été aussi des

⁶⁰⁴ J. M. Díez Borque (dir.) et I. Díez Ménguez (ed.), *Bibliotecas y clase social en la España...*, op. cit., p. 39-58.

⁶⁰⁵ Malheureusement Renata Ago ne reproduit pas dans son livre les inventaires de ces trois personnes et ne nomme même pas les livres de théâtre que l'on retrouve dans leurs bibliothèques. Cependant elle indique les références concernant les inventaires conservés à Rome : Nicola Pari, ASR, TV, uff. 5, vol. 258, cc. 11 sgg., 3 aprile 1667, ereditario ; Paolo Cangiani, ASR, Notai AC, vol. 4772, cc. 413 sgg., 20 marzo 1667, ereditario ; Francesco Raspantini, ASR, Notai AC, vol. 4772, cc. 32 sgg., 18 gennaio 1667, ereditario. Il serait donc intéressant d'analyser ces sources afin d'avoir un aperçu plus complet sur les lectures des hommes d'Église romains.

⁶⁰⁶ Selon Renata Ago les œuvres de dévotion à l'intérieur de ces trois bibliothèques correspondent à environ 10-20% de la totalité de livres présents dans ces collections. Cf. : R. Ago, *Il gusto delle cose*, Rome, Donzelli editore, 2006, p. 193 et suivantes.

⁶⁰⁷ Les tableaux indiquant les possesseurs dont nous avons étudié les bibliothèques se trouvent à la fin de cette analyse. Chaque possesseur est identifié par un numéro indiqué entre parenthèses, utilisé pour faciliter l'analyse.

mécènes pour les écrivains et les dramaturges du Siècle d'or espagnol. En revanche, en Italie les hommes d'Église ont, comme nous le verrons dans ce paragraphe, une importance extraordinaire concernant la pratique théâtrale. Il suffit par exemple de penser à certaines dédicaces des pièces théâtrales italiennes qui sont souvent dédiées à des hommes d'Église-mécènes⁶⁰⁸.

Parmi les hommes d'Église dont nous avons considéré la bibliothèque, trois sont aussi les promoteurs et les garants des manifestations théâtrales dans leurs villes. Certains cardinaux, liés eux-mêmes aux académies – pensons par exemple à la famille Médicis et à l'importance que cette famille a eue à Florence⁶⁰⁹ –, font construire des théâtres publics.

À l'intérieur des collections étudiées, le livre de théâtre occupe en moyenne 1,05% de la place totale. Cela marque définitivement une différence importante avec les autres classes sociales pour lesquelles le théâtre surpassait ce pourcentage.

Le pourcentage de livres de théâtre dans les bibliothèques des hommes d'Église espagnols s'élève précisément à 0,94%. Bien que parmi les collections des hommes d'Église italiens, certaines sont très intéressantes et riches au niveau des livres de théâtre, le pourcentage ne change pas beaucoup, car il s'élève à 1,16%.

Nous constatons donc que même si ces personnages ont une certaine familiarité avec le genre théâtral, leur attachement à l'objet livre de théâtre n'est pas très fort.

On peut d'emblée constater que parmi les bibliothèques des hommes d'Église, il y a aussi de grandes collections que nous n'avons jamais trouvées parmi les autres classes sociales (exception faite de la grande collection de Lorenzo Ramírez de Prado (38) qui comptait 8951 titres). Par exemple, dans ces collections qui dépassent les 1000 titres, le théâtre occupe 0,26% dans la bibliothèque du patriarche Juan de Ribera (45); 0,46% dans la bibliothèque du chanoine Marco Moroni (48) ; 0,82% dans la bibliothèque du cardinal Carlo Camillo II Massimo (54) et 2,75% dans la bibliothèque du cardinal Léopold de Médicis (55).

⁶⁰⁸ Nous évoquons les noms de quelques dédicataires dans la troisième partie de cette thèse, en particulier au chapitre 7. Ce sont surtout les tragédies qui sont adressées aux hommes d'Église. Notamment la tragédie *La Sofonisba* de Trissino, éditée en 1535, qui est adressée au pape Léon X, grand protecteur des arts ; les tragédies *Merope* et *Tacredi* de Torelli, éditées par Viotti en 1598 et la tragédie *Galatea* du même auteur, éditée en 1603, sont accompagnées par une dédicace adressée au cardinal Odoardo Farnèse, fils d'Alessandro Farnèse, duc de Parme. Même l'édition romaine, datée de 1620, du drame en musique *Aretusa* écrit par Corsini et mis en musique par Filippo Vitali, est adressée à un cardinal, en l'occurrence le cardinal Scipione Borghese de Rome.

⁶⁰⁹ Michelassi et Vuelta García affirment que la seconde moitié du XVII^e siècle correspond à un moment décisif de l'expansion du théâtre espagnol à Florence. Selon les spécialistes, cette expansion coïncide avec l'expansion des académies florentines. De fait, le cardinal Jean-Charles de Médicis fit bâtir deux théâtres, celui du Cocomero en 1650 et celui de la Pergola en 1652 et ses frères Léopold et Matthias l'aiderent dans sa politique de soutien aux théâtres des académies. N. Michelassi et S. Vuelta García, « Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento », *Studi Seicenteschi*, XLV, 2004, p. 69.

À l'intérieur de cette catégorie, nous trouvons à la fois des collections ayant appartenu à de grands hommes très influents dans la société espagnole et italienne de l'époque, mais aussi des collections plus petites – le curé Giovanni Paolo Suardi (52) n'avait que 68 titres dans sa bibliothèque, et l'aumônier Antonio Méndez Freyre (47) possédait 79 titres – ayant appartenu à des hommes moins connus.

Notre corpus comprend un évêque (45), deux prêtres (46 et 49), un aumônier (47), un chanoine (45), un Prieur (50), trois curés (51, 52, 56), un abbé (53), et deux cardinaux (54 et 55).

2. Contenu des bibliothèques

a. Théâtre antique

La présence de théâtre antique dans les bibliothèques des hommes d'Église est très importante.

Les livres de théâtre des bibliothèques des hommes d'Église espagnols sont tous des livres de théâtre antique. La seule exception est représentée comme nous venons de le dire par la bibliothèque de l'aumônier Antonio Méndez Freyre (47), où l'on retrouve un titre de théâtre portugais : il s'agit de la comédie *Ulysipo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

La collection du patriarche Juan de Ribera (45) regroupe cinq titres de théâtre antique⁶¹⁰, alors que celle du prêtre originaire de Séville, Rodrigo Caro (46), en conserve sept. Il s'agit des mêmes œuvres d'auteurs grecs et latins possédées aussi par Juan de Ribera, à la seule différence près que Rodrigo Caro a aussi deux recueils : l'un des poètes grecs tragiques, comiques et lyriques et l'autre comprenant une sélection des tragédies des auteurs grecs Euripide, Sophocle et Eschyle. À la différence de l'inventaire de Juan de Ribera, qui ne comporte que le titre et le nom de l'auteur, celui de Rodrigo Caro donne aussi les lieux et les dates d'impression des tous les livres, y compris ceux de théâtre. Ainsi que le montre le tableau à la fin de ce paragraphe, ses éditions ont été toutes éditées en dehors d'Espagne et pour la plupart en France : deux ont été imprimées à Lyon et deux à Paris. Cette présence témoigne encore une fois de l'importance des éditions françaises pour le théâtre antique en Europe au XVII^e siècle.

⁶¹⁰ Un exemplaire des tragédies de Sénèque, un exemplaire des comédies d'Aristophane, deux exemplaires des comédies de Plaute et un exemplaire des comédies de Térence.

Le théâtre antique est aussi présent parmi les six titres de théâtre possédés par le chanoine de Bergame Marco Moroni (48). En effet, quatre sont des titres de théâtre ancien, dont un est une traduction des tragédies de Sénèque faite par Ludovico Dolce et imprimé par les frères Sessa à Venise en 1560.

D'autres collectionneurs, comme Raffaele Marchesi (51) et Giovanni Paolo Suardi (52), conservent dans leurs bibliothèques respectives (94 titres pour la première et 68 titres pour la deuxième) un seul titre de théâtre, et dans les deux cas il s'agit encore des tragédies de Sénèque.

On peut donc conclure que la plupart des hommes d'Église lisent des tragédies ou des œuvres de théâtre ancien. En ce qui concerne la présence du théâtre ancien il est d'ailleurs intéressant de noter que si la classe sociale des travailleurs ou les personnes appartenant à la classe « professions libérales » préfèrent largement les comédies de Térence, les hommes d'Église ont une prédilection pour les tragédies de Sénèque.

b. Théâtre en langue vulgaire

À la lecture des listes des pièces présentes dans les bibliothèques des hommes d'Église, il est évident que le genre le plus aimé par cette catégorie sociale est la tragédie. Les drames en musique acquièrent également une importance que l'on n'avait pas encore vue avec les collections précédentes.

De plus, il est intéressant de noter qu'alors qu'on trouve dans les bibliothèques dramatiques des professions libérales, des travailleurs et des fonctionnaires espagnols, on retrouvait souvent un titre de théâtre italien, dans le cas des hommes d'Église espagnols il n'y a aucune trace de théâtre italien. En revanche, les hommes d'Église italiens lisent aussi des livres de théâtre en espagnol et en portugais.

La bibliothèque dramatique du cardinal romain Carlo Camillo II Massimo (54) est singulière, car elle reflète parfaitement le climat culturel de la Rome baroque⁶¹¹. Au XVII^e siècle, Rome pullule de musiciens et les drames en musique sont très fréquemment mis en scène dans les somptueux palais des princes et cardinaux romains⁶¹².

⁶¹¹ Comme le dit Renata Ago « *come le quadrerie, anche le librerie sono di gran moda tra l'élite colta della Roma secentesca* », cf. : *Il gusto delle cose*, Rome, Donzelli editore, 2006, p. 187.

⁶¹² À propos de l'activité théâtrale et musicale de la ville de Rome voir A.-M. Goulet et C. Giron-Panel (ed.), *La musica a Roma nel Seicento: studi e prospettive di ricerca*, Rome, Publications de l'École française de Rome 2012.

Parmi les 1818 titres qui composent la bibliothèque de Carlo Camillo II Massimo (10), dont l'inventaire a été rédigé en 1672, 15 titres correspondent à des livres de théâtre. Parmi ces 15 titres, 11 sont des drames en musique. Cinq sont des drames en musique imprimés à Rome et un autre à Ronciglione, une ville qui ne se trouve pas très loin de Rome. Certains parmi les drames présents dans la bibliothèque de Camillo Massimo ont été joués à Rome dans différents palais avant d'être imprimés. Le drame en musique *L'Aretusa* du florentin Filippo Vitali a notamment été représenté à Rome en 1620, de même que le drame en musique *La Catena d'Adone* de Domenico Mazzocchi a été représenté à Rome au palais de Evandro Conti en 1626. Né en 1620, Carlo Camillo II Massimo ne pouvait pas avoir vu directement ces spectacles, mais il pouvait les connaître.

Carlo Camillo II Massimo savait sûrement lire et parler la langue espagnole, car en 1653 on lui confia la charge de nonce en Espagne⁶¹³. Dans sa bibliothèque, nous retrouvons aussi des livres de théâtre en langue espagnole. C'est peut-être directement en Espagne qu'il se procura les deux tomes des comédies de Montalbán, la comédie de José Camerino, *La dama beata*, et quatre tomes de comédies de différents auteurs.

Dans les étagères de la bibliothèque de Camillo Massimo il y a aussi une édition de la tragi-comédie *Celestina*. Il s'agit d'une édition en format *in-8°*, qui selon Roberto Marzocchi pourrait provenir de Venise ou de Milan. Parmi les éditions possibles, Marzocchi signale les éditions vénitienes de Bondoni (1543, traduite de l'espagnol par Alphonso Hordoñez) ; de Nicolini da Sabio (traduite de l'espagnol, 1541) ; ou de Gregorii (1525); et l'édition milanaise de Nicolai de Gorgonzola (1515, traduite de l'espagnol par Alphonso Hordoñez). Il oublie par contre de nommer la très célèbre édition de Gabriele Giolito de Ferrari et Alfonso Ulloa, que nous retrouvons d'ailleurs dans d'autres inventaires qui composent notre corpus.

Parmi ses livres de théâtre, nous trouvons également quatre tragédies : une tragédie du XVI^e siècle (*La Progne*⁶¹⁴) et trois tragédies du XVII^e siècle (*Il Solimano* de Prospero Bonarelli, *L'Ermenegildo* de Pietro Sforza Pallavicino et *Il Demetrio Moscovita* de Giuseppe Theodoli).

Le cas le plus spectaculaire parmi les 12 bibliothèques d'hommes d'Église que nous avons étudiées est certainement celui du cardinal Léopold de Médicis (55). Précisons que Léopold de Médicis ne fut pas toujours cardinal : il fut d'abord un prince

⁶¹³ R. Marzocchi, "Facere bibliothecam in duomo" *La biblioteca del cardinale Carlo Camillo II Massimo (1620-1677)*, Vérone, Bonato Editore, 2008, p. 28.

⁶¹⁴ Dans l'inventaire on n'indique ni l'auteur ni le lieu et l'année d'édition mais il pourrait s'agir de la *Progne* de Girolamo Parabosco écrite en 1548 ou de la *Progne* de Lodovico Domenico, écrite en 1541.

lettré qui – selon ce que nous raconte son frère Giovanni Carlo – passait énormément de temps en compagnie des livres⁶¹⁵. C’est à partir de 1667 – huit ans avant sa mort – qu’il fut nommé cardinal. Il commença la constitution de sa bibliothèque bien avant, à partir de 1638 : nous nous trouvons donc face à un personnage qui est à la fois un noble prince renommé et un cardinal important⁶¹⁶. En effet, contrairement à Alessandro Tagliaferri, qui, lorsqu’il embrassa l’ordre religieux, abandonna sa passion pour les livres, Léopold de Médicis continua à collectionner des œuvres de théâtre, même après sa nomination au cardinalat. Notamment, la comédie *Il segreto in pubblico* d’Andrea Giacinto Cicognini et le drame en musique *La rivalità favorevole* qui ont été respectivement publiés en 1669 et en 1668 et se trouvent dans sa bibliothèque.

La bibliothèque de Léopold de Médicis dont, rappelons-le, l’inventaire date de 1675, est composée de 3168 titres dont 87 titres sont des titres de théâtre. Ce qui rend cet inventaire extrêmement intéressant c’est d’un côté le nombre de titres de théâtre présents – inférieur au nombre de titres de théâtre de la bibliothèque du comte de Gondomar –, et de l’autre l’énorme présence de titres de livres de théâtre espagnols⁶¹⁷. Un peu moins d’un quart de cette collection dramatique est constituée de titres de pièces théâtrales espagnoles et, parmi celles-ci, le nom de Lope de Vega est celui qui revient le plus (16 *Partes de comedias* et *La Dorotea* !). Nous avons largement parlé des livres en langue espagnole présents dans la bibliothèque du prince Léopold⁶¹⁸, nous voudrions donc à présent nous concentrer sur cette immense collection dramatique dans sa totalité.

La bibliothèque de Léopold de Médicis reflète les passions et les intérêts d’une famille qui eut à la fois un rôle central dans la politique italienne et européenne de la seconde moitié du XVII^e siècle, et qui fut mécène de certains de plus importants écrivains du baroque florentin. Dans la bibliothèque dramatique du cardinal, nous retrouvons les titres des dramaturges florentins qui travaillèrent au service des Médicis, par exemple Giacinto Andrea Cicognini, Pietro Susini, Giovanni Andrea Moniglia, et également Margherita Costa⁶¹⁹.

Léopold de Médicis est très attentif au théâtre de sa propre époque et prête moins d’attention au théâtre de l’Antiquité, qui est très peu représenté dans sa bibliothèque (un

⁶¹⁵ A. Mirto, *La biblioteca del cardinal Leopoldo de’ Medici*, op. cit., p. 34.

⁶¹⁶ Cf. : A. Mirto, *La biblioteca del cardinal Leopoldo de’ Medici*, op. cit., p. 41.

⁶¹⁷ Pour tout ce qui concerne l’influence espagnole exercée à Florence au XVII^e siècle et de l’intérêt manifeste de la famille Médicis envers le théâtre espagnol, nous renvoyons au chapitre 3 où nous abordons cette question dans le détail en indiquant aussi la bibliographie.

⁶¹⁸ Voir au chapitre 3.

⁶¹⁹ Nous reviendrons sur les rapports existant entre la cantatrice et écrivaine Margherita Costa et la famille Médicis au chapitre 8.

titre de comédies d'Aristophane, deux titres de tragédies de Sophocle et un titre de tragédies de Sénèque, et tous les quatre édités en dehors d'Italie). Les auteurs des comédies et des tragédies humanistes de la Renaissance sont eux aussi moins nombreux par rapport à ceux que nous avons trouvés dans d'autres collections. Les pièces éditées au XVI^e siècle sont représentées par 16 titres, alors que le nombre de celles éditées au XVII^e siècle s'élève à 61 titres. Dans le corpus du XVI^e siècle, les comédies de l'Arioste et de Bibbiena ne pouvaient pas manquer, et les tragédies de Ludovico Dolce, du Tasse, de Trissino et de Sperone Speroni non plus.

En revanche, en ce qui concerne les titres édités au XVII^e siècle, il faut d'abord observer deux points importants : d'un côté la grande quantité de titres d'Andrea Giacinto Cicognini (huit titres), et de l'autre la présence importante des drames en musique (20 titres). Le nombre de titres de drames en musique fait de la collection de Léopold de Médicis la plus fournie en ce genre. De plus, 15 titres de drames en musique provenant de la bibliothèque du prince Léopold ont été imprimés à Florence, ce qui nous suggère que c'était probablement la famille même des Médicis qui promouvait ce genre théâtral dans la capitale grand-ducale au XVII^e siècle.

Parmi les genres les plus représentés dans la bibliothèque de Léopold de Médicis, la comédie l'emporte sur la tragédie (avec 25 titres contre 12 titres). Parmi les auteurs comiques, il faut rappeler l'auteur napolitain Giovanni Battista Della Porta, dont Léopold de Médicis possédait les éditions vénitiennes de cinq comédies : *L'Astrologo*, *La Sorella*, *La Fantesca*, *La Carbonaria*, *La Cinzia*.

En ce qui concerne les lieux d'éditions des pièces de théâtre présentes dans l'inventaire de Léopold de Médicis, nous constatons que presque la totalité des livres a été éditée soit à Florence (23 titres) soit à Venise (23 titres). Tout comme le cardinal romain Camillo Massimo, Léopold de Médicis avait l'habitude d'acquérir des ouvrages provenant du marché éditorial interne florentin, et dans un deuxième temps du marché éditorial vénitien.

Tab. 8 : Liste des lecteurs hommes d'Église

Possesseurs	Type de source	Année rédaction	Titre	Lieu	Titres	Théâtre
45. Juan de Ribera	Imprimée	1611	Évêque (Real Colegio de Corpus de Christi)	Valence	1936	5
46. Rodrigo Caro	Imprimée	1647	Prêtre, archéologue ; homme de lettres (poète)	Séville	530	7
47. Antonio Méndez Freyre	Imprimée	1652	Aumônier de l'Impératrice Marie d'Autriche	Madrid	79	1
48. Marco Moroni	Imprimée	1602	Chanoine	Bergame	1300	6
49. Orazio di Labro Tabulazi	Imprimée	1609	Prêtre ; théologien	Rieti	273	1
50. Orazio Morandi	Imprimée	1630	Prieur	Rome	162	3
51. Raffaele Marchesi	Imprimée	1657-1664	Curé	Bergame	94	1
52. Giovanni Paolo Suardi	Imprimée	1657-1664	Curé	Bergame	68	1
53. Nicolò Nicolini	Manuscrite	1662	Abbé	Venise	120	1
54. Massimo Carlo Camillo II	Imprimée	1672	Cardinal	Rome	1818	15
55. Léopold de Médicis	Imprimée	1675	Cardinal	Florence	3168	87
56. Giovanni Andrea Buffolino	Imprimée	1700	Curé	S. Agata dei Goti	226	2

V. Le théâtre imprimé dans les bibliothèques des nobles

1. Présentation du corpus⁶²⁰

Lorsque l'on entreprend l'analyse des bibliothèques de la noblesse on se rend vite compte de sa puissance économique par rapport aux autres classes sociales. Rares sont les nobles qui ne constituent pas de bibliothèques. De plus, les collections libraires des nobles sont beaucoup plus riches en titres que celles des autres classes sociales étudiées. Parmi les 24 bibliothèques de nobles italiens et espagnols que nous avons étudiés, huit bibliothèques comptent plus de 1000 titres en total (58, 62, 65, 67, 72, 75, 77, 79).

Entre les bibliothèques de la noblesse italienne et celles de la noblesse espagnole, on peut également remarquer une autre différence. Les premières sont plus importantes quantitativement⁶²¹, alors que parmi la noblesse espagnole nous comptons quatre bibliothèques n'atteignant pas les 100 titres en total (57, 59, 61, 66).

Tout comme certains hommes d'Église que nous avons étudiés dans le paragraphe précédent, les nobles sont parfois eux aussi directement liés au monde intellectuel et littéraire. Et comme nous le verrons dans les pages de titre des livres de théâtre, la noblesse est en effet l'un des principaux acquéreurs des livres de théâtre : certains sont les garants des dramaturges et leurs mécènes. D'autres sont eux-mêmes des hommes de lettres et écrivains, notamment Anton Giulio Brignole Sale (71), aristocrate génois et aussi écrivain d'œuvres de théâtre. Une de ses comédies, *Il geloso non geloso*, est à la fois présente parmi les livres de théâtre de la famille Alberganti (79) et sur les étagères de la librairie du libraire vénitien Antonio Bosio Veneziano.

Les membres de la noblesse sont donc des interlocuteurs privilégiés des écrivains⁶²². N'oublions pas que ce sont souvent les nobles qui financent les académies et les cercles littéraires⁶²³.

⁶²⁰ Les tableaux indiquant les possesseurs dont nous avons étudié les bibliothèques sont reportés à la fin de cette analyse. Chaque possesseur est identifié par un numéro indiqué entre parenthèses, utilisé pour faciliter l'analyse.

⁶²¹ Seule la bibliothèque de Sanvitali Fortuniano est composée de 88 titres.

⁶²² Voir sur ce point l'excellent livre de Patricia Marín Cepeda, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo, 2015.

⁶²³ Nous avons déjà parlé de la famille Médicis en Italie. Un autre exemple est représenté par Juan Fernández de Velasco, lettré et protecteur des écrivains. Voir Montero Delgado, C. A. González Sánchez, P. Rueda Ramírez et alii, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, op. cit.*, surtout le chapitre VII, p. 245-316.

Cependant, le nombre de livres de littérature qu'on retrouve dans ces inventaires est en décalage avec l'énorme intérêt de ce groupe social pour les livres "de divertissement".

Dans une de ses études, José Maria Díez Borqué a constaté que les livres de littérature présents dans les bibliothèques de la noblesse ayant vécu sous le règne de Charles V sont rares. Par ailleurs, la plupart des nobles possédant des livres de littérature préféraient largement les livres en latin aux livres en langue vulgaire⁶²⁴. De plus, parmi la littérature en langue vulgaire, c'est l'italien qui domine. Les livres de théâtre sont d'ailleurs presque absents, à l'exception de Térence et de la *Celestina* de Fernando de Rojas.

Si l'on se déplace au siècle suivant, le pourcentage de livres de littérature dans les bibliothèques privées des nobles espagnols reste toujours inférieur aux autres genres (histoire, droit et religion). Plus précisément, les livres de théâtre présents dans les collections de la noblesse espagnole du XVII^e siècle que nous avons étudiées occupent 1,92% du total, alors que les livres de théâtre dans les collections italiennes représentent 1,29% du total. En général, donc, le pourcentage de livres de théâtre s'élève à 1,58% du total des livres présents dans l'ensemble des bibliothèques privées de la noblesse italienne et espagnole. Comme on peut le voir, avoir une bibliothèque plus riche en nombre de titres, ne signifie pas un pourcentage de livres de théâtre plus élevé par rapport à celui que l'on a établi pour d'autres classes sociales.

Toutefois, l'étude des bibliothèques de la noblesse est extrêmement intéressante et riche, car parmi ces collections, certaines regroupent plusieurs titres de théâtre. L'analyse de ces bibliothèques nous permet de connaître quels étaient les livres de théâtre qui circulaient le plus à l'intérieur des cercles nobles et souvent plus cultivés.

Parmi les collections que nous avons étudiées, cinq bibliothèques (57, 59, 60, 61, 66) ne disposent que d'un seul titre de théâtre, cinq autres bibliothèques conservent entre 10 et 20 titres de théâtre (65, 72, 75, 76, 77, 79). Dans trois collections espagnoles, on compte plus de 20 titres : il s'agit de la bibliothèque du comte de Gondomar (93 livres de théâtre, c'est-à-dire 1,44% des livres présents dans sa collection), de celle du roi Philippe IV (48 livres de théâtre, ou 2,46% de la totalité des livres présents dans sa librairie de la *Torre Alta*), et enfin de la bibliothèque du IV^e duc de Uceda, Juan Francisco Pacheco (46 titres de théâtre, c'est-à-dire 2,2% en tout).

⁶²⁴ J. M. Díez Borque, « Bibliotecas de nobleza », J. M. Díez Borque (dir.), I. Díez Ménguez (ed.), *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1515-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016, p. 83.

a. Provenance des possesseurs

Les possesseurs espagnols dont nous avons étudié les bibliothèques privées résident, tout comme les fonctionnaires, dans la capitale du royaume, Madrid.

En revanche, les nobles italiens que nous avons étudiés offrent une perspective plus large car ils résident sur presque toute la péninsule du nord au sud, avec une prédominance à Gênes⁶²⁵. Pour le cas italien, il s'agit souvent de familles patriciennes qui ont acquis leurs titres nobiliaires avec le temps et grâce aussi à leurs activités commerciales.

2. Contenu des bibliothèques

a. Théâtre ancien

Comme nous l'avons déjà rappelé au début de ce chapitre, le nombre de livres de théâtre ancien est important.

La bibliothèque qui contient le plus de titres de théâtre ancien est celle du comte de Gondomar avec 14 titres.

En revanche, à la différence des bibliothèques que nous avons étudiées et appartenant aux autres classes sociales – nous pensons à certaines collections d'hommes d'Église ou de fonctionnaires –, parmi les collections dramatiques de la noblesse, aucune n'est exclusivement composée de livres de théâtre ancien.

Parmi les auteurs de théâtre ancien, Térence est l'auteur que l'on retrouve avec la plus haute fréquence dans les bibliothèques des nobles, mais cette fois, sa présence n'est pas écrasante par rapport aux autres dramaturges anciens. Le tableau ci-dessous montre combien de fois chaque auteur de théâtre ancien apparaît dans les bibliothèques privées des nobles italiens et espagnols :

Auteur	Nombre de titres
Térence	12
Sénèque	11
Plaute	9

⁶²⁵ C'est grâce à l'étude de Giacomo Montanari sur les lecteurs et les livres à Gênes que nous avons beaucoup de nobles génois à l'intérieur de notre corpus. Cf. : G. Montanari, *Libri Dipinti Statue...*, *op. cit.*

Sophocle	5
Aristophane	4
Euripide	3
Recueil de comédies de théâtre grec	1

Les tragédies antiques de Sénèque, Sophocle et Euripide sont de plus en plus nombreuses dans les collections dramatiques de la noblesse italienne et espagnole du XVII^e siècle. Les comédies de Térence sont par contre privilégiées par d'autres classes sociales (professions libérales par exemple).

On enregistre aussi la même augmentation de titres de pièces tragiques parmi les titres de théâtre contemporain. Cette tendance que l'on avait constatée à l'intérieur des bibliothèques des hommes d'Église est donc confirmée par les collections des hommes de la noblesse.

b. Théâtre en langue vulgaire dans les bibliothèques privées de la noblesse espagnole

Comme nous l'avons déjà évoqué au début, certaines bibliothèques de la noblesse espagnole ne contiennent qu'un seul livre de théâtre.

Voyons par exemple la bibliothèque du III^e duc de Pastrana, Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda (59). Elle est composée de 94 titres, dont un exemplaire de la tragi-comédie de Giovan Battista Guarini, *Il pastor fido*. Il s'agit de la première édition du *Pastor fido*, imprimée à Venise par Bonfadino en 1590, et que Ruy Gómez de Silva a probablement achetée pendant l'un de ses voyages en Italie⁶²⁶.

On recense seulement une pièce, également italienne, dans la bibliothèque de Pedro Zorrilla de Velasco (61). Les informations sur cet homme sont peu nombreuses. Sa bibliothèque est une petite collection d'à peine 38 livres⁶²⁷, parmi lesquels ceux en langue italienne sont assez nombreux. Cette information nous invite à croire qu'il connaissait l'italien et peut-être aussi l'Italie. De plus, il possède une édition des *Maravillas de Roma*,

⁶²⁶ En effet, à la fin du XVI^e siècle, il accompagna son père à Milan et fut ensuite nommé ambassadeur extraordinaire auprès du Saint Siège de Rome en 1623. Cf. : T. Dadson, « Inventario de los cuadros y de los libros de Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana (1626) », *Revista de Filología Española*, vol. LXVII, n°3/4 (1987), p. 245-248.

⁶²⁷ J. L. Barrio Moya, « Los libros y otros bienes de don Pedro Zorrilla de Velasco (1632) », *Cuadernos de bibliofilia*, n° 13, 1985, p. 29-34.

un livre très répandu parmi les visiteurs de la ville éternelle⁶²⁸. Le seul livre de théâtre qu'il possède est la pièce de l'auteur presque inconnu Francesco Torretti, *La pazzia di Clorinda*.

On ne compte également qu'un seul titre de théâtre dans la bibliothèque de Diego de Silva y Mendoza (60). Dans son cas, il s'agit de la comédie *Ulisippo* du dramaturge portugais Jorge Ferreira de Vasconcelos, éditée à Lisbonne en 1618 par Pedro Crasbeeck. Il est fort probable que cette pièce ait été achetée par le comte de Salinas lors de son séjour à Lisbonne en tant que vice-roi du Portugal⁶²⁹.

Pour le comte de Molina de Herrera, Antonio Mexía de Tovar y Paz (66), on ne compte qu'un recueil de comédies espagnoles parmi ses 78 titres : un volume de *comedias diferentes*.

Enfin, la duchesse de Béjar, Doña Brianda de la Cerda (58), a elle aussi un seul titre de théâtre. Il s'agit de la comédie *Dos Estrangeiros* du dramaturge portugais Francisco de Sá de Miranda⁶³⁰.

En revanche, l'inventaire d'Agustina Spínola y Eraso (63)⁶³¹ contient 163 titres dont deux titres de théâtre. Il s'agit de deux titres de théâtre italien (le *Pastor Fido* de Guarini et l'*Aminta* du Tasse⁶³²).

Parmi les collections libraires de femmes nobles espagnoles, celle qui contient le plus de titres de théâtre est celle de la comtesse de Mora : Guiomar Antonia Herrera de Guzmán (64)⁶³³. L'inventaire rédigé en 1669 fait état de 127 titres au total dont sept sont des titres de théâtre, ce qui représente un pourcentage de 5,5% de livres de théâtre par rapport au total. Les sept exemplaires sont des recueils de comédies d'auteurs différents, sauf un titre de comédies de Montálban et un recueil de comédies de Lope de Vega. L'inventaire de la comtesse de Mora est le seul qui fasse mention de recueils de *comedias*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶²⁹ Nous savons d'ailleurs que c'est grâce à lui que le comte de Gondomar a pu se procurer beaucoup de livres portugais présents dans sa bibliothèque. À ce propos nous renvoyons à l'article de P. Andrés Escapa, « Letras portuguesas en la biblioteca del conde de Gondomar », *e-Spania* [En ligne], 27 juin 2017, mis en ligne le 12 juin 2017, consulté le 06 juin 2018.

⁶³⁰ T. Dadson, « Inventario de los libros de doña Biranda de la Cerda y Sarmiento, duquesa de Béjar (1602) », *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), p. 525-539.

⁶³¹ M. Agulló y Cobo, D 1709, « Tasación de los bienes de doña Agustina Spínola y Eraso y de don Julián de Palomares, condesa de la Fuente Saúco », *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVII)*, tesis doctoral.

⁶³² Deux œuvres qui, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, circulaient beaucoup grâce aux libraires français actifs aussi en Espagne. Pour plus d'informations voir ch. 3, paragraphe « De l'Italie à l'Espagne : livres italiens dans les bibliothèques espagnoles ».

⁶³³ J. L. Barrio Moya, « La librería y otros bienes de la dama zamorana doña Guiomar Herrera de Guzmán, condesa de Mora e hija de los condes de Alba de Liste (1669) », *Anuario 1988 Instituti de Estudios zamoranos Florian de Ocampo*, 1988, p. 513-524.

sueltas, ainsi nommées dans l'inventaire par le libraire Santiago Martín Redondo, chargé d'évaluer les titres présents dans cette bibliothèque.

Passons maintenant aux collections des nobles possesseurs espagnols contenant plus de 10 titres de théâtre.

La bibliothèque du VII^e duc de Medinaceli, Antonio Juan Luis de La Cerda (65), nous étonne par la quantité de livres de théâtre en langue italienne. En effet, à part quelques titres de théâtre antique, un titre de théâtre portugais (la comédie *Eufrosina* de Ferreira de Vasconcelos) et un titre de Pedro Caribay (intitulé seulement *comedias*), les autres sont tous des titres de théâtre italien. Constatons au passage qu'il s'agit pour la plupart de recueils de plusieurs comédies du même auteur, par exemple les comédies de Ludovic Arioste, les comédies de Girolamo Razzi et les comédies de Alfonso Romei da Ferrara. Parmi les titres du duc de Medinaceli il y a aussi deux œuvres théâtrales de Giovan Battista Guarini, la comédie *Idropica* et la tragi-comédie *Pastor fido*. Mais cette dernière est en langue française et il s'agit probablement d'une édition bilingue provenant de Paris.

Nous ne savons pas quelle raison justifie une telle présence du théâtre italien parmi les livres de Antonio Juan Luis de la Cerda, toutefois on peut constater qu'il s'agit pour la plupart de classiques du théâtre du XVI^e siècle italien. De plus, n'oublions pas que le VII^e duc de Medinaceli fut aussi le mécène de Quevedo⁶³⁴, ce qui peut justifier un intérêt pour la littérature. D'après l'inventaire⁶³⁵, Don Antonio Juan Luis de la Cerda fut un grand amateur de poésie, car dans son inventaire il y a beaucoup d'œuvres poétiques. Malheureusement, la spécialiste ne nous donne pas d'autres informations concernant le pourcentage exact des livres de littérature présents dans la bibliothèque du duc de Medinaceli. Mais d'après les données recueillies par la spécialiste, la taxation des livres la plus récurrente faite par le libraire de la ville, Francisco de Castro, est de quatre réaux. Si on ajoute aussi le fait que les livres de théâtre sont taxés entre deux et six réaux, nous pouvons croire que la plupart des livres présents dans la bibliothèque du duc de Medinaceli sont probablement des œuvres littéraires.

Parmi toutes les bibliothèques qui composent notre corpus, celle du comte de Gondomar (58) est certainement la plus fournie en livres de théâtre : 93 titres de théâtre au total ! De plus, comme nous l'avons déjà rappelé dans le chapitre précédent, dans sa

⁶³⁴ C. Alvarez Márquez, « La biblioteca de Don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, en su palacio del Puerto de Santa María (1673) », *Historia. Instituciones. Documentos*, n°15, 1988, p. 251-390.

⁶³⁵ *Ibidem*.

bibliothèque les livres de théâtre sont classés en plusieurs catégories. On peut d'ailleurs constater que 31 pièces ont été éditées au XVI^e siècle, tandis que 67 l'on été au XVII^e. Plus de la moitié des pièces du comte de Gondomar sont donc contemporaines.

Nous pouvons également supposer que les livres de théâtre italien ont été achetés par Diego Sarmiento de Acuña en lot, car 17 éditions italiennes datent de 1605 et 15 éditions datent de 1606. La plupart de ces éditions ont été d'ailleurs éditées à Venise par Giovanni Alberti et à Serravalle⁶³⁶ par l'éditeur Marco Claseri. Il est pourtant possible d'avancer l'hypothèse que Gondomar acheta ces 32 éditions italiennes par le biais d'un seul libraire-éditeur.

Florence est le deuxième lieu d'édition le plus représenté parmi les livres de théâtre italien que l'on retrouve dans la bibliothèque de Gondomar. Les 15 éditions florentines de Diego Sarmiento de Acuña proviennent presque toutes de la famille Giunti, ce qui signifie que le comte de Gondomar connaissait sûrement les Giunti de Florence, peut-être par le biais de ses contacts vénitiens.

Genre	Titres
Comédies italiennes	30
Tragédies italiennes	10
Tragi-comédies italiennes	7
Pastorales italiennes	7
Représentations sacrées italiennes	10

Comme nous pouvons l'observer à partir du tableau ci-dessus, on constate que les comédies l'emportent sur tous les autres genres avec 30 titres au total. Les pièces de théâtre à sujet religieux semblent être très appréciées par le comte de Gondomar : on en retrouve jusqu'à 10 titres et toutes, sauf une, ont été éditées par Marco Claseri de Serravalle.

Ce qui différencie la bibliothèque du roi Philippe IV (62), dont l'inventaire a été rédigé quelque temps plus tard, en 1637, de la bibliothèque du comte de Gondomar, c'est surtout une plus grande présence de livres de théâtre espagnol. En effet, le nombre de livres de théâtre italien s'élève à 11 alors qu'il y a 29 titres de théâtre espagnol, dont 22

⁶³⁶ La ville de Serravalle se trouve à Vittorio Veneto et au XVII^e siècle elle intégrait la République de Venise.

sont des *Partes* de Lope de Vega⁶³⁷. Pour comprendre l'importance du fonds constitué par les pièces de Lope de Vega en particulier et par les pièces théâtrales espagnoles en général, rappelons que le nombre total de volumes présents à l'intérieur de la catégorie « *Poetas españoles* » (poètes espagnoles) de l'inventaire du roi Philippe IV s'élève à 136 volumes⁶³⁸. Cela signifie que les livres de théâtre espagnol occupent 21,32% des livres littéraires poétiques espagnols présents dans la bibliothèque du roi. À l'intérieur de cette catégorie, nous retrouvons aussi les livres poétiques portugais, les livres de poésie espagnols, et également les livres de poésie épique ou historique. Comme nous le savons, le roi Philippe IV fut également protecteur de dramaturges renommés, entre autres, de Lope de Vega, c'est peut-être pour cette raison que nous retrouvons autant de livres de théâtre de cet auteur dans sa bibliothèque.

Parmi les œuvres italiennes présentes dans la collection dramatique de Philippe IV, il est intéressant de noter que deux de ces pièces sont adressées à un homme espagnol illustre, Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba, duc de Feria. Pendant la première moitié du XVII^e siècle, le duc de Feria fut deux fois gouverneur du Conseil d'État de Milan et capitaine général d'Italie⁶³⁹. C'est à lui qu'on dédie deux pièces sorties des presses de l'imprimeur milanais Giovanni Battista Malatesta⁶⁴⁰. Il s'agit d'une comédie de Silvio Florillo (appelé aussi le Capitán Matamoros), *La lucilla costante comedia curiosa*, éditée en 1632 et de la représentation sacrée, *Il figliol prodigo*, de Benedetto Cinquanta éditée l'année suivante, en 1633.

Philippe IV avait même parmi ses livres de théâtre la tragédie de Giovanni Domenico Bevilacqua, *La reina Matilda*⁶⁴¹. Bien que l'auteur soit napolitain, le public visé par Domenico Bevilacqua est évidemment un public espagnol, car la pièce est entièrement écrite dans une langue espagnole excellente. Il est probable que Bevilacqua ait appris l'espagnol lorsqu'il était au service du Duc de Montalto, Don Francisco Moneada à Palerme. Cependant, le fait qu'un auteur italien publie une pièce en langue espagnole à Naples à la fin du XVI^e siècle témoigne d'un milieu où la culture espagnole

⁶³⁷ Dans son étude, Fernando Bouza (*El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta de Alcázar de Madrid*, Salamanque, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005) décrit catégorie par catégorie les livres se trouvant dans la bibliothèque de Philippe IV, y compris les livres de théâtre, classés à l'intérieur de la catégorie « *Poetas latinos traducidos* » ; « *Poetas Españoles* » ; « *Poetas italianos y franceses* ».

⁶³⁸ F. Bouza, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta ...*, op. cit., p. 121-122.

⁶³⁹ Le premier mandat du duc de Feria à Milan couvre la période qui va de 1618 à 1626, et le deuxième mandat fut accompli par le duc de 1631 à 1633.

⁶⁴⁰ Les Malatesta furent pendant un siècle les *Regi Stampatori Camerali*. Cf. : L. Erba, E. Grignani, C. Mazzoleni (ed.), *Edizioni pavesi del Seicento*, Pavie, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2003, « *Introduzione. Tipografi e incisori tra Milano e Pavia de M. Bonomelli* ».

⁶⁴¹ D. Bevilacqua, *La reina Matilda*, Naples, Felice Estilolla, 1597. *IdT*.

était très influente. Lorsqu'il écrit cette pièce, Bevilacqua est le secrétaire du prince de Conca et, d'après ce que l'auteur de la dédicace, Alexandro Pera nous dit, Bevilacqua était parfaitement bilingue : « je n'ai pas été non plus peu étonné du fait qu'étant napolitain, il ait aussi bien eu du succès dans sa langue que dans cette autre que tu [lecteur] peux voir »⁶⁴². La dédicace est entre autres dédiée à la princesse de Conca, Juana Pacheco, femme du prince de Conca.

La dernière collection espagnole intéressante concernant les titres de théâtre est celle de Juan Francisco Pacheco, IV^e duc de Uceda (67). L'inventaire de la bibliothèque du duc de Uceda fut rédigé en 1694 par Ioannes Sylvester, son bibliothécaire, lors du déménagement de la bibliothèque de Palerme à Madrid. Comme le dit Margarita Velasco, la bibliothèque du duc de Uceda est une bibliothèque qui représente parfaitement la culture d'un homme de son temps. Le IV^e duc de Uceda était un érudit et un mécène, et eut un rôle important dans la diplomatie italienne et française⁶⁴³.

Sa bibliothèque donne un panorama ultérieur sur les collections dramatiques en Espagne au XVII^e siècle. En effet, à la différence des autres exemples que nous venons d'avancer, on peut observer que la plupart des titres d'Uceda ont été édités au XVII^e siècle. On peut donc affirmer que plus on approche de la fin du siècle et plus le théâtre du XVI^e siècle perd de son intérêt aux yeux des possesseurs espagnols.

Comme nous le savons, Uceda vécut aussi en Italie, en tant que vice-roi de Sicile de 1687 à 1696⁶⁴⁴ et il resta dans la péninsule italienne jusqu'à 1710, car il fut invité à Rome en tant qu'ambassadeur auprès du pape Clément XI. Ces longs séjours en Italie peuvent expliquer la présence des livres en langue italienne, et en particulier de livres de théâtre italien dans sa bibliothèque. Dans le cas de la bibliothèque d'Uceda, les livres de théâtre italien ne sont plus, comme nous l'avons constaté dans les bibliothèques du comte de Gondomar et du roi Philippe IV, des comédies, mais des pastorales ou des drames en musique (*Il principe Casimiro* de Giuseppe da Chiusa et *Amor tra le armi*, ou *Corbulone in Armenia*⁶⁴⁵). Cependant, il faut souligner qu'aucune des pièces théâtrales présentes dans l'inventaire du duc d'Uceda n'a été effectivement éditée pendant ou après son

⁶⁴² Nous traduisons de l'espagnol « *no poca maravilla me ha dado que siendo él Napolitano, haya procesado, y acertado tanto en esta lengua, como lo que se ve* ».

⁶⁴³ M. Martín Velasco, « La biblioteca del IV duque de Uceda. Una colección europea entre el Barroco y la ilustración », *Teka Kom. Hist. OL PAN*, 2009, p. 219-232.

⁶⁴⁴ M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda...*, *op. cit.*

⁶⁴⁵ La présence de drames en musique est extrêmement intéressante, car le duc d'Uceda est le seul espagnol à en avoir dans sa bibliothèque. Anna Tedesco raconte cette passion pour la musique et les drames en musique italiens de la part du duc d'Uceda dans son étude « Juan Francisco Pacheco IV duca di Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell'epoca della guerra di successione », *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España, actas del VII Seminario Internacional de Historia (Madrid, 13-16 diciembre 2006)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2008, p. 491-548.

arrivée en Italie, ce qui pourrait aussi suggérer que sa bibliothèque dramatique a été constituée quand il résidait encore en Espagne.

Deux titres de théâtre qui distinguent la bibliothèque d'Uceda des autres collections espagnoles analysées auparavant sont deux exemplaires de théâtre français, notamment la tragi-comédie *Les deux amants* d'Urbain Chevreau, éditée par le célèbre éditeur d'œuvres de théâtre, Toussaint Quinet, et *Le pédant joué* de Cyrano de Bergerac.

En ce qui concerne les titres de pièces de théâtre espagnol, la collection du duc d'Uceda est plus variée que celles que nous avons préalablement analysées. Lope de Vega est toujours présent avec ses comédies et même ses *Autos sacramentales*⁶⁴⁶, mais on retrouve aussi deux titres de Calderón de la Barca, les comédies de Cervantès, celle de Moreto et de Montalbán, et encore les comédies de Juan Bautista Diamante et de Tirso de Molina. En somme tous les dramaturges espagnols les plus importants et les plus connus du XVII^e siècle s'y retrouvent.

Cette variété de genres, de titres et d'auteurs montre bien que Juan Francisco Pacheco était un passionné de théâtre. Cette passion lui fut transmise aussi par les membres de sa famille. En effet, le père de sa femme, Isabel María Gómez de Sandoval, IV^e duchesse de Uceda⁶⁴⁷, fut gouverneur de Milan de 1670 à 1674, et promu dans cette ville une intense activité théâtrale⁶⁴⁸. Ces liens ont sûrement influencé l'attention qu'Uceda a eu pour le théâtre. Par exemple, on peut supposer que le fait de posséder un exemplaire du drame en musique *Amor tra le armi o corbulone in Armenia* soit tout à fait lié au fait que ce drame ait été représenté à Milan pour fêter les deuxièmes noces du beau-père d'Uceda⁶⁴⁹.

c. Théâtre en langue vulgaire dans les bibliothèques privées de la noblesse italienne

Venons-en maintenant aux collections dramatiques de la noblesse italienne. Comme nous l'avons dit en ouverture, celles-ci ne sont pas aussi riches que les collections

⁶⁴⁶ Dans l'inventaire de la bibliothèque d'Uceda nous lisons : Lope de Vega y Carpio, *Autos sacramentales*, Saragosse, Pedro Vergés, 1644. Voir : M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda...*, *op. cit.*, p. 503.

⁶⁴⁷ De laquelle il acquiert le titre nobiliaire.

⁶⁴⁸ A. Tedesco, « Juan Francisco Pacheco IV duca di Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell'epoca della guerra di successione », *op. cit.*, p. 492.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 541, note 49. En effet, ce drame a été représenté en 1673 pour célébrer le mariage entre le futur gouverneur de Milan, Gaspar Téllez Girón Gómez de Sandoval, duc d'Osuna et d'Uceda et Ana Antonia Francisca, marquise de Fromista et de Caracena et comtesse de Pinto. La dédicace de la pièce est par ailleurs adressée à la mère de la mariée, c'est-à-dire Madame Caterina Ponce de León et Aragón. Cf. : G. Leti, *Vita di don Pietro Giron duca di Ossuna*, Amsterdam, Georgio Gallet, 1700, v. 3, p. 228.

espagnoles. Toutefois, les 13 bibliothèques que nous avons sélectionnées nous permettent de voir quels sont les goûts de la noblesse italienne du XVII^e siècle.

Il est tout à fait intéressant de constater que les titres de tragédies sont souvent plus nombreux que les titres de comédies⁶⁵⁰. Cela est aussi vrai en ce qui concerne les titres de théâtre antique : en Italie, Térence n'est pas très estimé par la noblesse. Les nobles italiens préfèrent de loin les tragédies de Sénèque, comme le tableau ci-dessous le montre très clairement :

Auteur antique	Titre
Sénèque	7
Plaute	2
Aristophane	1
Sophocle	1
Térence	1

Parmi les livres de la bibliothèque du noble Sertorio Quattromani (68), composée de 799 titres, il y a cinq titres de théâtre, dont quatre sont des tragédies. Mis à part les deux titres de théâtre antique, les autres sont des compositions tragiques d'auteurs originaires de Cosence – tout comme son propriétaire – et qui ont vécu au XVI^e siècle⁶⁵¹.

Même les titres de théâtre du noble Fortuniano Sanvitali de Parme (70), dont la bibliothèque présente le plus haut pourcentage de livres de théâtre enregistré pour les possesseurs italiens, c'est-à-dire 4,54%, reflètent un savoir humaniste et académique. Il s'agit en effet de titres d'auteurs italiens ayant vécu au XVI^e siècle, notamment Girolamo Parabosco, Antonio Ongaro, Sperone Speroni et enfin, Giovanni Battista Guarini⁶⁵².

La présence du genre tragique parmi les livres de théâtre des nobles italiens est encore plus évidente lorsqu'on étudie la bibliothèque de l'aristocrate génois Giulio Pallavicino (72). Parmi ses 3000 titres, 13 sont des livres de théâtre (c'est-à-dire 0,43% du total), dont 10 sont des tragédies. Malheureusement, l'inventaire analysé par Giacomo

⁶⁵⁰ Parmi les 550 titres qui composent la bibliothèque du noble bolonais Gregorio Malvezzi (17), il n'y a que deux livres de théâtre et il s'agit de deux tragédies.

⁶⁵¹ À propos de la bibliothèque de Sertorio Quattromani, cf. : F. Cozzetto, « Aspetti della vita e inventario della biblioteca di Sertorio Quattromani attraverso un documento cosentino del Seicento », *Periferia*, 27, 198, p. 31-53.

⁶⁵² L'inventaire de Fortuniano Sanvitali est conservé aux Archives de Parme (ASPR, f. magistrato camerale, ordini 1627, n. 408, 2 luglio 1627).

Montanari n'est pas très soigné. En effet, les noms des auteurs sont très rarement renseignés et les informations concernant les éditions sont absentes⁶⁵³.

De son côté, Giovanni Vincenzo Imperiale (75), homme de lettres membre de l'académie des *Addormentati* (Endormies) semble avoir un goût marqué pour les comédies. Malheureusement, son inventaire rédigé par le notaire Lanata, n'est pas très précis. Les indications bibliographiques sont absentes et la seule donnée concernant le livre est le format. Le fait que la plupart des titres de comédies apparaissent sous l'intitulé « *Commedie varie* » (comédies diverses)⁶⁵⁴, nous suggère l'hypothèse qu'il ne s'agissait pas d'éditions très soignées. C'est pourquoi elles sont conservées en recueils de plusieurs comédies, alors que les tragédies se présentent toutes singulièrement. Il est tout à fait possible que parmi ces comédies apparaissent aussi les titres de quelques-unes des représentations théâtrales auxquelles il assista pendant son séjour à Naples entre 1632 et 1633, car dans son journal, Giovanni Vincenzo Imperiale parle des intermèdes et des machines spectaculaires utilisées pendant les représentations⁶⁵⁵.

En revanche, la bibliothèque d'un autre aristocrate génois présente un catalogue un peu plus soigné. Il s'agit de la collection dramatique de Gerolamo Balbi (76) qui comprend 15 titres de théâtre, c'est-à-dire 2,41% du total de ses livres. Giacomo Montanari définit sa bibliothèque comme étant une vraie collection de livres⁶⁵⁶ dont l'inventaire a été rédigé par le notaire G. L. Rossi en 1649. Les cinq titres de théâtre italien sont tous des tragédies d'écrivains italiens du XVI^e siècle, notamment Sperone Speroni et Pomponio Torelli. Mais le noyau le plus intéressant est celui composé par les titres de théâtre espagnol. En effet, parmi les 15 titres de théâtre qui composent sa bibliothèque, Gerolamo Balbi possède néanmoins neuf titres de théâtre espagnol. Parmi ces titres on compte les deux plus célèbres écrivains espagnols du début du XVII^e siècle, c'est-à-dire Lope de Vega (*Parte XIII* et *Parte XIV*)⁶⁵⁷ et Miguel de Cervantès. Le best-seller du théâtre espagnol, la *Celestina* de Fernando de Rojas, ne pouvait pas en être absent.

Un exemplaire de la tragi-comédie de la *Celestina* est aussi présent dans la bibliothèque du vénitien Andrea Zen (77). Au cours de sa vie, Andrea Zen n'a recueilli

⁶⁵³ G. Montanari, *Libri Dipinti Statue...*, *op. cit.*

⁶⁵⁴ Il y a huit recueils de comédies différentes dans la bibliothèque de Imperiale.

⁶⁵⁵ B. Croce, *I teatri di Napoli...*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁵⁶ G. Montanari, *Libri Dipinti Statue...*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁵⁷ Notons au passage qu'un titre des comédies de Lope de Vega est aussi présent dans la bibliothèque de Anton Brignole Sale (15) : il s'agit du seul titre de théâtre contemporain mentionné dans la bibliothèque de l'écrivain génois. Anton Brignole Sale s'intéresse à la culture espagnole qu'il apprend à connaître lors de ses voyages en Espagne. Le théâtre espagnol et la *comedia nueva* sont pour lui une source d'inspiration pour l'écriture de ses œuvres. Cf. : C. Bianchi, « Il teatro spagnolo nel *Satirico* di Anton Brignole Sale », *La letteratura degli italiani: rotte, confini, passaggi (Redazione elettronica e raccolta degli Atti)*, Gênes, DIRAS, 2012.

que 10 titres de théâtre et pour la plupart il s'agit de livres d'auteurs ayant vécu au XVI^e siècle. Nous retrouvons les noms d'Antonio Ongaro, de l'Arioste, des Intronati de Siègne. Le seul titre qui témoigne de la culture théâtrale contemporaine d'Andrea Zen est la pièce comique de Giovanni Battista Andreini, *Lo schiavetto*. Cette pièce étant rédigée en dialecte vénitien, nous ne pouvions la trouver qu'à l'intérieur de la bibliothèque d'un lecteur vénitien⁶⁵⁸.

Un autre titre de théâtre du dramaturge Giovanni Battista Andreini sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de cette thèse pour parler de la portée théorique du paratexte, est l'*Adamo*. Un exemplaire de cette représentation sacrée est conservé dans la bibliothèque de la famille Alberganti (79). Il s'agit d'un inventaire qui fut rédigé en 1713. Cette bibliothèque nous permet de voir l'évolution du goût de la noblesse italienne à l'approche du siècle de Goldoni. La bibliothèque du marquis Alberganti témoigne en effet d'un changement radical que l'on a remarqué dans certaines des bibliothèques espagnoles de la fin du XVII^e siècle. Ici, les titres de pièces d'auteurs actifs tout au long du XVII^e siècle sont les plus nombreux : nous comptons Anton Brignole Sale, Carlo Calcagni, Giovanni Andrea Spinola, Giovanni Battista Andreini et aussi un recueil de comédies de Giacinto Andrea Cicognini édité à Venise en 1663.

De même, deux parmi les trois livres de théâtre présents dans la bibliothèque de l'aristocrate et doge de Venise, Giovanni II Corner (80), sont des titres qui ont été édités à la fin du XVII^e siècle⁶⁵⁹. L'un est une comédie inspirée du roman de Cervantès, le *Quichotte*, écrite par Girolamo Gigli et intitulée *Un pazzo guarisce l'altro* ; l'autre est inspiré d'un recueil de tragédies de Jean Racine.

Il ne nous reste qu'à parler des deux seules bibliothèques de femmes italiennes que nous avons recensées. Il s'agit de la bibliothèque de la bolonaise Anna Marchesini (18) et de celle de la génoise Maria Brigida Franzone Spinola (78).

Lors de sa mort, la génoise Maria Brigida Franzone Spinola laisse une bibliothèque de 202 titres. Elle est composée de nombreux titres de livres en français et en espagnol qui, selon Montanari, témoignent de la culture d'une veuve prise en exemple par la communauté génoise⁶⁶⁰. Maria Brigida était aussi la dédicataire de certaines pièces parmi lesquelles l'*Ariodante* d'Andrea Spinola.

⁶⁵⁸ Nous reviendrons largement sur cette comédie dans la troisième partie.

⁶⁵⁹ ASV, *Riformatori*, b 515, « Indice degli'infrascritti libri. Da venderli all'Incanto al più offerente il Lunedì Santo nella Camera Fiscal di Padova di Ragion del qui Sig. Gio. Corner morto ab Intestato ». Même si l'inventaire de Corner a été rédigé en 1722, nous avons décidé de le retenir également car il représente un témoignage important sur la circulation de certains textes théâtraux de la fin du XVII^e siècle.

⁶⁶⁰ Cf.: G. Montanari, *Libri Dipinti Statue...*, op. cit.

Les livres de théâtre sont au nombre de trois. Il s'agit des comédies de Calderón de la Barca, d'un titre d'un certain Chimenei⁶⁶¹, et d'un titre de la pièce *Il dolor amoroso* qui d'après les informations que nous laissent l'inventaire, serait d'une pièce écrite en française. En effet, dans l'inventaire lisons : *Il dolor amoroso comedia in francese*⁶⁶².

La bolonaise Anna Marchesini possède 290 titres dont trois sont des œuvres de théâtre. Dans ce cas, il s'agit d'une fable en musique, d'une pastorale et d'une comédie de trois auteurs italiens différents.

En ce qui concerne la présence de théâtre imprimé dans les bibliothèques des femmes, nous pouvons dire que même s'il n'est pas négligé, il remporte un succès mineur par rapport à d'autres genres considérés comme du divertissement. Les bibliothèques de femmes sont très peu nombreuses par rapport à celles des hommes : seuls quatre inventaires parmi le total des 41 inventaires totaux étudiés pour le domaine hispanique (9,7%) et deux inventaires parmi les 36 inventaires étudiés pour le domaine italien (5,5%) inventorient des livres de théâtre⁶⁶³.

⁶⁶¹ Nous ignorons le nom complet de l'auteur et le titre de la pièce, mais on sait que le texte est écrit en langue espagnole, car c'est ainsi que cela figure dans l'inventaire de Maria Brigida Franzone Spinola.

⁶⁶² G. Montanari, *Libri Dipinti Statue...*, *op. cit.*, p. 302.

⁶⁶³ Par exemple, Anne Bérroujon, qui a étudié les bibliothèques lyonnaises au XVII^e siècle, montre que parmi les 70 inventaires qu'elle a analysés, 66 sont issus du monde masculin alors que seulement quatre appartiennent à des femmes, ce qui correspond à 5,7%. Cf. : A. Bérroujon, *Les écrits à Lyon au XVII^e siècle*, Grenoble, PUG, 2009.

Tab. 9 : Liste des lecteurs nobles						
Possesseurs	Type de source	Année rédaction	Titre	Lieu	Titres	Théâtre
57. Doña Brianda de la Cerda	Imprimée	1602	Duchesse de Béjar noble	Madrid	58	1
58. Diego Sarmiento de Acuña	Imprimée	1623	Comte de Gondomar	Casa de Valladolid	6471	93
59. Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda	Imprimée	1626	III ^e Duc de Pastrana	Madrid	94	1
60. Diego de Silva y Mendoza de Salinas	Imprimée	1630	Comte de Salinas ; homme de lettres (poète)	Madrid	262	1
61. Pedro Zorrilla de Velasco	Imprimée	1632	« hidalgo » ⁶⁶⁴ , noble inconnu	Madrid	38	1
62. Philippe IV	Imprimée	1637	Roi	Madrid	1950	48
63. Agustina Spínola y Eraso y de don Julián de Palomares	Imprimée	1664	Comtesse de la Fuente Saúco	Madrid	163	2
64. Guiomar Antonia Herrera de Guzmán	Imprimée	1669	Comtesse de Mora	Madrid	127	7
65. Antonio Juan Luis de La Cerda	Imprimée	1673	VII ^e duc de Medinaceli	Puerto de Santa Maria (Andalousie)	1474	18
66. Antonio Mexía de Tovar y Paz	Imprimée	1674	Comte Molina de Herrera	Madrid	78	1
67. Juan Francisco Pacheco	Imprimée	1694	IV ^e Duc de Uceda	Tolède	2076	46

⁶⁶⁴ J. M. Díez Borque, *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, Vervuert, Universidad de Navarra, 2012, p. 42, n° 48.

68. Sertorio Quattromani	Imprimée	1603	Noblesse de Cosence ; homme de lettres	Cosence	799	5
69. Luca Antonio Alessandri	Imprimée	1625	Noble	Urbino	285	2
70. Fortuniano Sanvitali	Manuscrite	1627	Noble feudataire ; homme de lettres (académicien et peintre)	Parme	88	4
71. Anton Brignole Sale	Imprimé	1629	Marquis ; homme de lettres	Gênes	480	2
72. Giulio Pallavicino	Imprimée	1635	Aristocrate, homme de lettres	Gênes	3000 ca.	13
73. Gregorio Malvezzi	Manuscrite	1637	Noble ⁶⁶⁵	Bologne	550 ca.	2
74. Anna Marchesini	Manuscrite	1643	Noble	Bologne	290 ca.	3
75. Giovanni Vincenzo Imperiale	Imprimée	1647	Aristocrate de la fam. des Imperiali ⁶⁶⁶ ; homme de lettres	Gênes	1100 voll. Ca.	19 voll.
76. Gerolamo Balbi	Imprimée	1649	Aristocrate ; commerçant	Gênes	622 ca.	15
77. Andrea Zen	Manuscrite	1661	Noble inconnu	Venise	1000 ca.	10
78. Maria Brigida Franzone Spinola	Imprimée	1697	Noble; veuve	Gênes	202 ca.	3
79. Alberganti	Imprimée	1713	Marquis	Varallo Sesia (Vercelli)	1116	11
80. Giovanni II Corner	Manuscrite	1722	Famille Aristocrate (doge)	Venise	285 (+200 manquants)	3

⁶⁶⁵ R. Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese...*, op. cit., p. 337.

⁶⁶⁶ Son père fut doge de 1617 à 1619. Cf. *DBI*.

Chapitre 6

Théâtre en bibliothèque : étude de cas

L'étude sociologique a mis en relief certains points intéressants sur lesquels nous voudrions revenir dans ce chapitre afin de préciser l'analyse que nous venons de faire.

D'emblée, nous avons constaté que la présence des livres de théâtre ne dépend pas du groupe social auquel le lecteur appartient, car dans chacune des classes identifiées, cinq au total, on trouve des lecteurs possédant des livres de théâtre.

Ensuite, dans les bibliothèques des classes sociales les plus élevées (surtout dans les bibliothèques des nobles), le pourcentage est en réalité inférieur à celui enregistré dans les bibliothèques des classes sociales moins aisées. Il est donc important de souligner que les possibilités économiques et les contacts avec les milieux intellectuels et théâtraux de l'époque ne sont pas un facteur déterminant.

On peut en effet conclure que la présence du théâtre dans les bibliothèques privées au XVII^e siècle en Italie et en Espagne dépend seulement des goûts et des usages personnels que les lecteurs faisaient de ce genre de textes. Le livre de théâtre peut être absent des bibliothèques. Certaines bibliothèques contiennent des livres de théâtre ancien, desquels on ne proposait plus aucune représentation publique, mais dont les textes étaient encore étudiés au sein des collèges et des instituts chargés de l'éducation des lecteurs⁶⁶⁷.

D'ailleurs, on a aussi remarqué que l'un des facteurs les plus déterminants pour la circulation et la diffusion des textes théâtraux est celui de la qualité du livre.

Dans ce chapitre, nous allons exposer quelques éléments concernant l'aspect économique du livre de théâtre afin de comprendre pour quelle raison l'objet-livre de théâtre n'apparaît pas dans les inventaires après décès. Ensuite, nous évoquerons deux contre-exemples de bibliothèques témoignant d'une présence presque absolue du livre de théâtre par rapport à tout autre texte.

Enfin, nous reviendrons sur certains aspects concernant la présence, la possession et la place des livres de théâtre chez les lecteurs espagnols et italiens du XVII^e siècle, notamment sur la présence des livres de théâtre antique par rapport aux livres de théâtre contemporain, sur les genres et les auteurs les plus prisés par les lecteurs.

⁶⁶⁷ Cf.: N. Griffin, « Plautus castigatus: Rome, Portugal, and Jesuit drama texts », M. Chiabò, F. Doglio (ed.), *I gesuiti e i primordi...*, op. cit., p. 257-286; ou encore J. Menéndez Peláez, *Los Jesuitas y el teatro en el siglo de Oro*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

I. Le livre-objet de théâtre dans la bibliothèque : entre présence et absence

La valeur économique du livre de théâtre dépend du format et la qualité du papier. Toutes ces caractéristiques ont un impact sur la circulation et la présence ou l'absence du livre de théâtre dans les bibliothèques privées des lecteurs italiens et espagnols du XVII^e siècle. Nous avons déjà remarqué que les caractéristiques purement formelles du livre de théâtre en font un objet d'accès facile pour une partie de plus en plus grande de la population. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, la pièce de théâtre imprimée se caractérise par un petit format et également par un coût assez limité – normalement les inventaires indiquent un prix à un seul chiffre. D'après les témoignages que les auteurs nous ont laissés, l'impression de ces textes est souvent de mauvaise qualité⁶⁶⁸.

1. La valeur économique du livre de théâtre

À travers les inventaires que nous avons étudiés, nous voudrions maintenant nous concentrer sur la valeur économique de ce type d'imprimé. Les inventaires après décès qui indiquent les prix des imprimés théâtraux sont très peu nombreux, car, à notre avis, leur prix était tellement dérisoire que cela ne valait pas la peine de l'indiquer. Nous sommes arrivés à cette conclusion suite à la consultation détaillée de plusieurs inventaires après décès. Prenons par exemple l'inventaire du juriste de Parme Alessandro Tagliaferri. On y trouve l'estimation des prix des livres faite par l'inquisiteur chargé de vérifier la collection du propriétaire après sa mort.

À la fin de l'inventaire, l'Inquisiteur signale que « *Le comedie et altri libri sono pezzi 45* » (les comédies et d'autres livres sont 45)⁶⁶⁹. Tous les livres recensés dans l'inventaire de Tagliaferri indiquent un prix, sauf les titres de théâtre, à l'exception de quatre d'entre eux : il s'agit des comédies de Térence⁶⁷⁰ (une *lira*), du texte anonyme de *La contralesina*⁶⁷¹ (deux *lire*), de la comédie d'Alessandro Caravia⁶⁷² (une *lira*), et de la comédie nouvelle de Parabosco⁶⁷³ (deux *lire*).

⁶⁶⁸ Les auteurs se plaignent beaucoup de la mauvaise qualité des impressions. Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre 7.

⁶⁶⁹ F. Dallasta, « La biblioteca di Alessandro Tagliaferri... », *art. cit.*, p. 121.

⁶⁷⁰ Térence, *Comœdiæ sex*, Venetiis, 1557 (Dallasta pense à l'édition de Hieronymum Scotum ou à celle de Ioan. Gryphius).

⁶⁷¹ *La contralesina ouero Ragionamenti, constitutioni, & lodi della splendidezza con una comedia cauata dall'opera istessa, intitolata Le nozze d'Antilesina*, Venise, Gio Battista Ciotti sanese, all'Aurora, 1604.

⁶⁷² Alessandro Caravia, *Naspo bizaro*, Venise, Bernardin de Francesco, 1582.

⁶⁷³ G. Parabosco, *I contenti, comedia nuova*, Venise, Gabriel Giolito de Ferrarii, 1549.

À notre avis, l'inquisiteur a indiqué la valeur de ces quatre pièces, car elle dépassait une lire. À la fin de l'inventaire l'inquisiteur précise au sujet des comédies : « *sono stati estimati soldi 10 il pezzo* » (ils [les livres] ont été estimés 10 *soldi* chacun) qui font un total de « *lire 22 e 10 soldi* »⁶⁷⁴. La valeur en « *soldi* » n'est pas indiquée, car le « *soldo* » n'était pas une vraie monnaie frappée, mais plutôt une monnaie de « *conto* » (qui servait à faire les comptes) et sa valeur correspondait à 1/20 de lire. D'après l'étude de Dallasta concernant la circulation du livre à Parme, nous apprenons que « à l'époque des Farnèse, un setier⁶⁷⁵ de farine (47,04 litres) coûtait environ 10 liras », par conséquent, et toujours selon les données de Dallasta, si un adulte consommait en moyenne un demi-kilo de pain par jour et que le prix d'un livre était compris entre 10 *soldi* et 1 *lira*, le coût d'un livre équivalait à la dépense nécessaire pour l'achat du pain qui servait à nourrir une personne pendant cinq mois⁶⁷⁶. Cela nous donne une idée du coût moyen d'un livre comparé au coût de la vie de tous les jours.

En Espagne, les inventaires après décès indiquent plus souvent les prix des livres lequel dépend du type d'édition. Rares sont les indications de prix pour les *sueatas*, alors qu'elles sont plus fréquentes pour les *Partes de comedias*. Notamment, dans l'inventaire de la collection de livres de Luis de Zabalza⁶⁷⁷, le libraire Isidoro Caballero, chargé de taxer la bibliothèque du défunt, indique qu'il y a « 34 *libros de comedias* » pour un total de 550 réaux et que chaque pièce vaut 16 réaux. Il signale aussi qu'il y a cinq tomes de comédies de Caderón pour un total de 50 réaux et qu'il y a l'équivalent de 2000 réaux pour les comédies de Lope de Vega. De la totalité des inventaires que nous avons étudiés il ressort qu'en Espagne une pièce avait un prix qui oscillait entre un réal et quatre réaux, tandis qu'une *parte in-octavo* se vendait de deux à six réaux, à la différence des comédies *in-quarto* qui se vendaient plus cher : de 10 à 16 réaux.

Aussi dans l'inventaire de l'architecte José de Arroyo, l'*auto sacramental* de Calderón, *El gran teatro del mundo*, est taxé à deux réaux, alors que la *Dorotea* de Lope de Vega valait un réal. En revanche, la *Quinta Parte* des comédies de Lope de Vega est le titre le plus cher, car il est taxé par le libraire à 22 réaux. Les *Partes de Calderón* coûtent d'un à huit réaux et un recueil de différents auteurs coûte trois. La comtesse de Mora avait dans sa bibliothèque deux recueils de *comedias sueltas* qui reliés ensemble valaient neuf

⁶⁷⁴ F. Dallasta, « La biblioteca di Alessandro Tagliaferri... », *art. cit.*, p. 121

⁶⁷⁵ Le setier est une ancienne unité de capacité. Cf. M. Bouvier, *Les vins de l'Antiquité*, Jean-Paul Rocher, 2007, p. 192.

⁶⁷⁶ F. Dallasta, *Eredità di carta...*, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁷⁷ J. L. Barrio Moya, « La librería de Luis de Zabalza, platero de cámara de Felipe IV », *Revista de librería antiquària*, 11, 1986, p. 24-27.

réaux⁶⁷⁸. En revanche, la bibliothèque de Juan de la Cerda⁶⁷⁹ nous révèle des informations intéressantes concernant le prix des pièces italiennes en Espagne. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les livres de théâtre italien sont nombreux dans sa bibliothèque. On y trouve les comédies de l'Arioste (deux réaux), la *Calandra* de Bibbiena (trois réaux), la tragédie *Medea* de Galladei Maffeo (quatre réaux), le *Pastor fido* en langue française de Guarini (huit réaux), *L'erofilomachia* de Sforza degli Oddi (huit réaux), *L'Ermafrodito* de Parabosco (quatre réaux), les comédies de Girolamo Razzi (quatre réaux), les comédies d'Alfonso Ferrara (trois réaux), la tragédie sacrée d'Antonio Manarinola (trois réaux), la célèbre comédie *Los engaños* des Académiciens Intronati di Siena (quatre réaux), *La Hidrópica* de Guarini (deux réaux). D'après ce témoignage, nous constatons que les pièces italiennes, une fois arrivées en Espagne, avaient plus au moins la même valeur que les pièces espagnoles.

Finalement, nous pouvons confirmer d'après ces éléments que les indications de prix des livres de théâtre sont très rares que ce soit en Italie et en Espagne. De plus, étant donné leur valeur, on préférerait les estimer en bloc.

Ces données nous amènent aussi à nous interroger sur la valeur économique-sociale de la bibliothèque et des livres qu'elle conserve. Comme dans les cas d'autres objets (monnaies, tableaux, objets rares et précieux) la collection de livres est un des symboles sociaux qui marquent le prestige social⁶⁸⁰. Prieto Bernabé⁶⁸¹ définit la bibliothèque comme un marqueur d'identité sociale, c'est pourquoi les imprimés théâtraux pouvaient facilement être considérés comme "indignes".

Les réflexions sur la matérialité et la valeur économique du livre de théâtre nous amènent à un deuxième point, celui de la source que nous avons utilisée : l'inventaire après décès. Nous savons que les inventaires après décès étaient des listes rédigées par un notaire qui estimait les biens du défunt. Par conséquent, les livres dont le coût était

⁶⁷⁸ J. L. Barrio Moya, « La librería y otros bienes de la dama zamorana doña Guiomar Herrera de Guzmán, condesa de Mora e hija de los condes de Alba de Liste (1669) », *Anuario 1988 Instituti de Estudios zamoranos Florian de Ocampo*, 1988, p. 513-524. Dans l'inventaire on signale : « dos libros de comedias sueltas ».

⁶⁷⁹ C. Alvarez Márquez, « La biblioteca de Don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, en su palacio del Puerto de Santa María (1673) », *Historia. Instituciones. Documentos*, 15, 1988, p. 251-390.

⁶⁸⁰ Ainsi que le rappelle Noble Wood: « En un siglo en el que el concepto de la biblioteca pública -la biblioteca ideal concebida por Naudé- apenas existía en España, las librerías particulares se esgrimían como símbolos del estatus económico e intelectual. Para los que rivalizaban para colocarse en la primera línea social, cortesana o política, las librerías eran "alhajas forçosas para las casas" ». (O. Noble Wood, « Vanitas vanitatum, et omnia vanitas: Bibliotecas y bibliofilia en la literatura del Siglo de Oro », *Poder y saber: Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, p. 290).

⁶⁸¹ J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores...*, op. cit., t. I, p. 102.

dérisoire et dont la qualité laissait à désirer n'apparaissent peut-être pas dans les inventaires après décès. Les théories exposées par Victor Infantes, lequel s'est interrogé sur les causes des absences à l'intérieur des inventaires après décès, nous aident dans nos réflexions. Reprenant les définitions du "livre" de François López, le spécialiste explique qu'il semble manquer dans les inventaires tous les titres qui n'étaient pas considérés comme des livres. Dans les inventaires il manque justement tous les imprimés faisant l'objet d'une lecture et d'une utilisation « plus fréquente »⁶⁸². Plus précisément, il n'y a pas de traces dans les inventaires après décès de ce qu'il qualifie de *biblioteca prestada* (bibliothèque empruntée), *biblioteca devaluada* (bibliothèque dévaluée) et *biblioteca silenciada* (bibliothèque silencieuse)⁶⁸³. La catégorie qui nous intéresse le plus est la deuxième, celle qui regroupe les livres dévalorisés, dans laquelle on peut faire entrer tous les volumes d'imprimés non reliés, en mauvais état et incomplets, et par conséquent certains imprimés théâtraux.

En premier lieu, cette constatation expliquerait deux points fondamentaux qui ressortent de notre analyse. D'abord, nous avons observé que dans plusieurs inventaires consultés pour notre recherche, quand il s'agissait d'indiquer des livres ayant peu de valeur ou des livres de théâtre tout court, on utilisait des indications très générales comme « *miscellanea di Comedie Libretti di poco valore numero 60* » (recueils de comédies, livrets de très peu de valeur au nombre de 60)⁶⁸⁴, « *libros italianos* » (livres italiens)⁶⁸⁵, « *ventiotto libri di diverse sorti e materie* » (28 livres de différents genres et matières)⁶⁸⁶, « *una scantia di quattordici spatrì tutta piena di libri di humanità et historie et di logica et di filosofia, rethorica et theologia* » (une étagère divisée en quatorze sections, toute pleine de livres d'humanité, d'histoire, de logique, de philosophie, de rhétorique et de théologie)⁶⁸⁷, « *otro diez y ocho libros muy pequeños de diferentes ejercicios y devotiones, que por ser de poco valor no se ponen con individualidad* » (dix-huit autres

⁶⁸² V. Infantes, « Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas », *Bulletin Hispanique*, 99, n° 1, p. 288.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Inventaire après décès du marchand Lotti Francesco, rédigé le 9 septembre 1679. Archives d'États de Boulogne, Notarile – Notaio Giovanni Ludovico Barilli, Minutario 8, 1679-1680, f. 59. Étant donné les informations très peu détaillées, nous ne l'avons pas pris en considération pour nos recherches.

⁶⁸⁵ Inventaire de la bibliothèque de l'Inca Garcilaso de la Vega étudiée par J. Durand, « La biblioteca del Inca », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 2, n° 3, 1948, p. 254.

⁶⁸⁶ Inventaire après décès du docteur en médecine et en philosophie Muratori Achille rédigé le 13 février 1657. Archives d'États de Boulogne, Notarile – Notaio Bartolomeo Marsimigli, Protocollo D 1656-1658, ff. 81r-96v.

⁶⁸⁷ L. Besozzi, « La biblioteca del senatore Marcantonio Monti (1630) », *Libri e documenti*, 20, 1998, n° 2-3, p. 45-81.

livres très petits de différents exercices et dévotion, qui en raison de leur faible valeur ne sont pas identifiés singulièrement)⁶⁸⁸.

D'après ces exemples, il est donc évident que, lors de la rédaction de l'inventaire, les notaires indiquent souvent les livres de théâtre de façon plus générale, car ils ne peuvent pas être estimés singulièrement en raison de leur valeur économique infime. Les pièces que nous avons trouvées le plus fréquemment dans les inventaires sont de belles éditions ; certaines pièces d'auteurs célèbres, surtout d'auteurs de la Renaissance pour l'Italie comme le *Pastor fido*, l'Arioste, le Tasse et des comédies de la première partie du XVII^e siècle pour l'Espagne, comme celles de Lope de Vega ; des pièces d'auteurs portugais ; des pièces de théâtre ancien et des *partes* ou des recueils.

Cette constatation expliquerait aussi la présence des *partes* et des recueils plutôt que des *sueñas* dans les inventaires. En effet, Lope de Vega est l'auteur espagnol le plus récurrent dans les inventaires après décès. Ses pièces ont été en grande partie recueillies et éditées en *partes*. Au contraire, les pièces d'autres auteurs comme Calderón de la Barca, qui est l'un des auteurs qu'on édita le plus sous la forme de *sueñas* – tout comme Moreto et Montalbán⁶⁸⁹ - sont moins fréquentes.

Comme nous le verrons dans la prochaine et dernière partie de cette thèse, les auteurs espagnols du XVII^e siècle se préoccupent sérieusement de la forme éditoriale de leurs pièces.

Enfin, il faut tenir compte du fait qu'une étude basée sur les seules données quantitatives n'est pas satisfaisante, car une partie de la publication du théâtre imprimé est forcément exclue de l'inventaire après décès. C'est essentiellement pour cette raison que nous avons décidé de consulter d'autres sources. Nous comprendrons mieux le statut social et la portée culturelle de ce genre qu'est le théâtre, en étudiant non seulement sa présence physique dans la société, mais aussi ce que le livre de théâtre a concrètement laissé au sujet de lui-même à ses contemporains.

2. Des bibliothèques dramatiques d'exception

Cependant, même si en apparence le théâtre semble être absent ou peu présent dans les bibliothèques privées italiennes et espagnoles du XVII^e siècle, dans le cas d'autres bibliothèques le théâtre constitue la quasi-totalité des livres dans certaines

⁶⁸⁸ L. G. García-Saúco Beléndez et Francisco Mendoza Díaz-Maroto, *Dos bibliotecas chinchillanas del siglo XVII*, Albacete, 1983, p. 62.

⁶⁸⁹ G. Vega García-Luengos, « La transmisión del teatro en el siglo XVII », *op. cit.*, p. 1304.

bibliothèques. En effet, en allant à la recherche des livres de théâtre à l'intérieur d'inventaires de bibliothèques privées, nous sommes tombée sur des cas extrêmement intéressants.

Il s'agit de la bibliothèque de deux Italiens : Guido III Rangoni et Onofrio Colonna. Bien que ces deux collections aient retenu toute notre attention, nous n'avons pas inclus leurs inventaires dans notre base de données, pour les raisons que nous allons expliquer.

a. La bibliothèque théâtrale de Guido III Rangoni

Guido III Rangoni naît en 1625 d'Ottavia Farnese et de Giulio Rangoni. Représentant de la noblesse italienne de Parme, Guido Rangoni est un marquis dont la vie fut très liée au théâtre.

De 1673 à 1676 Guido se trouvait à Venise, où il fréquentait les théâtres. Selon la biographie du marquis réalisée par Giorgia Padovani, Guido Rangoni n'aimait pas seulement les pièces théâtrales, mais aussi les cantatrices d'opéra⁶⁹⁰. À Venise, il fut aussi directeur du théâtre Vendramin en 1675 et pendant son séjour vénitien il entretint une longue correspondance avec François II de Modène qui lui proposa de former une compagnie de comédiens *dell'Arte*⁶⁹¹. Cette passion pour le théâtre le suivit aussi à son retour à Parme, où il fit construire un jardin consacré aux représentations théâtrales⁶⁹².

L'inventaire de sa bibliothèque, rédigé en 1696, fait état des livres que Guido Rangoni conservait dans son palais de Parme. Selon l'inventaire, la librairie est formée de quatre *scansie* (étagères), où sont posés pas moins de 737 livres de théâtre !

L'inventaire de Rangoni est très précis. Les pièces sont regroupées par genre, par auteur, ou par langue et pour chaque livre sont indiqués le titre et le format (*in-4°*, *in-8°* ou *in-12°*)⁶⁹³.

Nous trouvons par exemple les œuvres de Giacinto Andrea Cicognini, celles de Sforza degli Oddi, celles de Giovanni Andrea Moniglia. Mais le noyau le plus important

⁶⁹⁰ G. Padovani, *Guido III Rangoni: gusto e committenza nella Parma farnesiana del Seicento*, mémoire de Master en Histoire de l'art, soutenu en 2010-2011 à l'Université de Florence, sous la direction de Donatella Pegazzano et Cristina De Benedictis, p. 62 : « *In casa sua soggiornava abitualmente una cantante d'opera, soprannominata "donzella Rangoni", la quale fu protagonista di una lite con un'altra cantante proveniente da Roma* ».

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 63. Dans les lettres que François II d'Este et Guido Rangoni s'échangèrent il y a plusieurs références à l'activité de mécène de chanteurs et musiciens de la part de Guido. Ce qui nous fait comprendre que Guido Rangoni avait un faible pour l'*opera*.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹³ Le prix des livres n'est pas indiqué car la bibliothèque de Rangoni n'était pas destinée à la vente auprès d'un libraire. Nous remercions Federica Dallasta pour cette précieuse information.

de toute la collection est formé par les drames en musiques de Giovanni Francesco Busenello, et d'autres librettistes, comme Matteo Noris, Aurelio Aureli et Cremonino. Afin de comprendre le lien qui existait entre Guido Rangoni et le théâtre, il est important de signaler qu'à l'intérieur du groupe « *drammi anonimi* » (drames en musique anonymes), nous retrouvons aussi des titres de drames que Guido fit jouer lorsqu'il était directeur du théâtre Vendramin à Venise⁶⁹⁴.

Dans son inventaire, les titres de pièces en langue étrangère sont très nombreux. Nous retrouvons en effet six titres de pièces théâtrales en langue française⁶⁹⁵ – parmi lesquelles on reconnaît la tragi-comédie de Mairet, *Sylvie* et la tragi-comédie de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassà* –, mais aussi plusieurs titres de théâtre espagnol. Nous signalons un recueil de comédies de Francisco de Rojas, une *parte de comedias* de Lope de Vega, un recueil de Calderón de la Barca, un recueil de comédies de Tirso de Molina et un de Montalbán. La liste des livres de théâtre espagnol continue avec 38 autres titres de théâtre espagnol⁶⁹⁶. Il s'agit de titres de pièces espagnoles vendues séparément comme les pièces de Lope de Vega, *El Castigo sin vengaza* et *El mejor Alcalde*⁶⁹⁷.

Parmi ses livres de théâtre, nous trouvons donc surtout les nouveautés théâtrales du XVII^e siècle. Mais pourquoi y avait-il un tel nombre de livres de théâtre dans sa bibliothèque ?

Selon Federica Dallasta⁶⁹⁸, la collection de pièces théâtrales présentes dans la bibliothèque Rangoni fait partie de la vie de cour de Parme et ne représente pas les goûts de la seule famille Farnèse. En effet, Guido occupait la fonction de vice-duc et de régisseur des manifestations publiques du souverain. Dallasta nous informe qu'avant lui, au début du XVI^e siècle, le comte Nicolò Cesi fut vice-duc de Ranuccio I. Selon elle, le fait de garantir une telle activité théâtrale à la cour était un moyen pour garder de bons rapports diplomatiques entre la famille d'Este et celle des Farnèse.

⁶⁹⁴ G. Padovani, *Guido III Rangoni, op. cit.*, p. 115. Dans tous ses domiciles il y avait en effet un lieu construit exprès pour les représentations théâtrales.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁶⁹⁶ G. Padovani, *Guido III Rangoni, op. cit.*, à la p. 246 nous lisons par exemple: *Doze comedias Nuevas de los Mejores Ingenios de Espagna Parte Catorze*, Madrid, 1661; *La Colpa busca la pena, Agrande Agranio gran Venganza, Lo que Puede la Porfia, Stanca la Beroncia, Il desponsado per fuerza, La mujer que manda en casa, Donde hay Honor, El gran Tamorlan, La Toma de Sevilla, Mudanas della Fortuna, Mudanas della Fortuna, El Rato de Elena...* La liste ne s'arrête pas là car après ce premier bloc de comédies espagnol il y en a un autre intitulé « *Altre comedie spagnuole* » comprenant 25 autres titres de comédies espagnoles.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 245-246.

⁶⁹⁸ Nous avons contacté Federica Dallasta qui, pour la première fois, nous a parlé de l'existence de l'inventaire de la bibliothèque de Guido Rangoni étudié par Giorgia Padovani. Par ailleurs, elle nous a avoué qu'elle est en train de retranscrire l'inventaire de Guido Rangoni car elle voudrait le publier avec une analyse plus détaillée. Nous remercions Federica Dallasta pour toutes les informations qu'elle nous a données au sujet de cet homme très curieux et que nous reportons en partie dans ce paragraphe.

L'analyse des bibliothèques privées d'hommes qui ont vécu à Parme a déjà montré la passion que la population de cette ville nourrissait envers le genre théâtral. Cela est également la conséquence d'une politique menée par les Farnèse eux-mêmes qui promouvaient l'image de leur famille à travers les spectacles⁶⁹⁹. En effet, comme l'explique Dallasta dans son étude, avec l'aide des vice-ducs, Ranuccio II réussit à contrôler l'opinion publique et assurer à l'État une certaine tranquillité. Cela par le biais des spectacles théâtraux très coûteux qui répondaient au nouveau goût des Italiens⁷⁰⁰.

La bibliothèque de Guido III Rangoni est donc une véritable bibliothèque dramatique unique dans son genre. Elle reflète réellement l'activité théâtrale d'une famille et de la cour sur plusieurs années. Elle n'est pas seulement une bibliothèque personnelle, mais plutôt une « annexe » de la bibliothèque de cour qui témoigne des nouveautés de son temps et montre très clairement quel était le véritable impact social du genre théâtral sur une société comme celle de la cour de Parme⁷⁰¹.

Nous nous demandons s'il existait d'autres inventaires de bibliothèque de Guido III Rangoni. Il est tout à fait possible que celui-ci ne soit pas le seul. Nous avons dit plus haut que Guido possédait plusieurs palais et que sa famille était originaire de Modène. Il faudrait donc s'assurer qu'à Modène il n'y a pas un autre inventaire témoignant de l'existence d'une autre bibliothèque...

b. La bibliothèque d'Onofrio Colonna

Comme son nom le dit, Onofrio descend d'une des plus importantes familles patriciennes romaines : les Colonna. Onofrio Colonna naît en 1637 à Palerme et meurt en 1689 à Rome. Tout comme Guido III Rangoni, il fut très attaché au théâtre. Sans trop se soucier des interdits papaux, il fit bâtir par l'architecte Carlo Fontana un théâtre à l'intérieur de son propre palais afin de pouvoir y faire jouer les pièces qu'il désirait⁷⁰².

Le théâtre fut sa passion et son inventaire en est la preuve. Parmi les 1000 volumes qui composent sa bibliothèque, la plupart sont des livres de théâtre. Malheureusement, les spécialistes qui se sont occupés de cette collection n'ont pas reproduit son inventaire en entier⁷⁰³. Il est donc impossible de savoir avec exactitude quelle était la place effective

⁶⁹⁹ F. Dallasta, *Eredità di carta...*, op. cit., p. 290.

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

⁷⁰¹ Il s'agit d'une source extrêmement importante que nous n'avons pas pu exploiter complètement. Mais les prochains travaux de Federica Dallasta nous apporteront de précieuses informations.

⁷⁰² Voir N. Gozzano, « Il principe e i libertini. La biblioteca di Lorenzo Onofrio Colonna », *Aprosiana. Rivista di Studi barocchi*, Anni XI e XII, 2003-2004, p. 116.

⁷⁰³ C'est pourquoi nous avons préféré parler de cette bibliothèque en dehors de notre corpus.

que les livres de théâtre occupaient dans sa bibliothèque par rapport aux autres types de livres. D'ailleurs, les livres de théâtre d'Onofrio Colonna sont regroupés en volumes – ce qui nous fait supposer qu'il aimait les relier tous ensemble, peut-être parce que les éditions étaient fragiles – et dans l'inventaire seul le premier titre est indiqué. L'inventaire du noble Onofrio Colonna, indique la présence dans sa librairie de « *46 libretti di commedie diverse, ordinari coperti di cartone, e altro* » (46 petits livres de comédies différentes, ordinaires couverts de cartons, et autre) ; « *altri settanta libretti di commedie diverse* » (70 autres petits livres de comédies différentes) ; « *diversi manoscritti di commedie* » (différents manuscrits de comédies). De plus, on retrouve plusieurs titres de théâtre italien qu'on suppose être des recueils, car dans l'inventaire on peut lire seulement le premier titre, suivi par l'indication « *et altre* » (et d'autres). Par conséquent, nous ne pouvons pas savoir de façon certaine quels sont les titres des livres de théâtre que l'on retrouve dans sa bibliothèque⁷⁰⁴. Cependant, il est intéressant de remarquer qu'on retrouve plusieurs références au théâtre espagnol. On signale la présence de sept *Partes* de comédies de Lope de Vega, de huit *Partes* des comédies de Calderón de la Barca, des comédies de Moreto, de Montalbán et aussi 21 tomes de *comedias variadas*. La présence d'autant de livres de théâtre espagnol s'explique parce qu'Onofrio Colonna fut vice-roi d'Aragon de 1679 à 1681 et ensuite, vice-roi de Naples en 1687. C'est certainement dans ces deux villes qu'Onofrio Colonna entra en contact avec la culture et le théâtre espagnol. Il est intéressant de noter que les livres de théâtre d'Onofrio Colonna se trouvent tous à l'intérieur d'une catégorie bien définie de sa bibliothèque, celle qui est nommée « *teatro e melodramma* » (théâtre et mélodrame).

Ces deux collections montrent ainsi que le théâtre est un genre qui trouve de plus en plus sa place dans les bibliothèques privées de certains personnages illustres du XVII^e siècle, jusqu'à en devenir même la seule composante.

Nous n'avons trouvé rien de similaire en Espagne. Nous nous demandons par contre comment il est possible que le théâtre soit presque absent des inventaires des bibliothèques du VII^e Marquis Del Carpio⁷⁰⁵, connu pour son activité de promoteur des

⁷⁰⁴ En effet, comme le dit Gozzano, qui s'est occupée des biens de Colonna, l'identification des titres, surtout ceux concernant les pièces, est très difficile, car il s'agit pour la plupart de recueils dont on indique seulement le premier titre, sans aucune indication d'auteur, de lieu et de date d'édition. N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rome, Bulzoni, 2004.

⁷⁰⁵ F. Vidales del Castillo, *El VII Marqués del Carpio y las letras*, Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Université Complutense de Madrid, dirigée par Fernando J. Bouza Álvarez. L'auteur édite aussi les différents inventaires retrouvés des librairies du marquis.

fêtes théâtrales à Madrid et en Italie, plus précisément à Rome et à Naples, villes dans lesquelles il demeura. Seuls deux titres de pièces de théâtre espagnol et portugais ressortent de ses inventaires : il s'agit d'un titre de comédies différentes et d'un titre de Leonardo de Saravaiva Coutinho, *Comedia contra si faz quem mal cuida*. Nous y retrouvons aussi la tragi-comédie de Corneille, le *Cid*, deux drames en musique italiens et un recueil de tragédies sacrées et morales écrites par l'Italien Ortensio Scamacca. Étant donné l'ampleur de la bibliothèque du marquis, le désintérêt manifesté envers le théâtre imprimé ne s'explique pas, d'autant plus qu'il est aussi le dédicataire de certaines pièces imprimées à Naples⁷⁰⁶. Peut-être cachait-il un autre inventaire contenant les pièces de théâtre ? À ce jour, nous ne le savons pas encore.

⁷⁰⁶ Voir la « Tabla cronológica de obras dedicadas al VII Marqués del Carpio » rédigée par F. Vidales del Castillo, *El VII Marqués del Carpio y las letras*, Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Université Complutense de Madrid, dirigée par Fernando J. Bouza Álvarez.

II. Lecteurs et livres de théâtre : intérêts, lecture et réception

1. Les pièces de théâtre antiques et religieuses

Comme nous l'avons remarqué en analysant les inventaires après décès, le théâtre latin et grec est encore très présent dans les bibliothèques privées constituées à la première époque moderne.

Parmi les bibliothèques que nous avons étudiées, nous constatons que le théâtre antique est très apprécié surtout par les fonctionnaires et les hommes d'Église, alors que dans les bibliothèques privées des lecteurs appartenant à la catégorie des travailleurs le théâtre antique a moins de succès. Seulement trois travailleurs italiens ont dans leurs bibliothèques des livres théâtre antique : il s'agit d'un graveur, d'un marchand et d'un banquier. Nous verrons que l'une des raisons qui justifient cette présence de pièces de théâtre antique dans les inventaires des bibliothèques privées est que ces textes étaient utilisés pour apprendre le latin⁷⁰⁷. Le latin est encore au XVII^e siècle une langue très répandue non seulement dans les milieux ecclésiastiques mais aussi dans la communauté des intellectuels et des officiers au service d'un Seigneur. De plus, les intellectuels, autant en Espagne qu'en Italie, travaillaient souvent au service de l'Église, qui les employaient pour influencer la culture laïque.

À ce propos, au XVII^e siècle, s'affirme tout un courant de théâtre religieux qui n'existait pas auparavant et qui avait surtout un but moral. « Genre dramatique écrit pour exalter un ou plusieurs dogmes centraux de la religion catholique »⁷⁰⁸, l'*auto sacramental* est une représentation à sujet religieux mise en scène pendant les fêtes sacrées et qui « offre une vision allégorique de la réalité »⁷⁰⁹. Nous pensons par exemple aux *Autos* de Calderón de la Barca, édités en 1677, que l'on retrouve dans trois bibliothèques différentes⁷¹⁰. Sans oublier l'*auto sacramental* le plus célèbre de Calderón, c'est-à-dire *El gran teatro del mundo*, édité seul pour la première fois en 1655 et qu'on a trouvé dans la bibliothèque du domestique Antonio Gil Forneli et de l'architecte José de Arroyo.

⁷⁰⁷ On reparlera de cette question au chapitre 9.

⁷⁰⁸ L. García Lorenzo et G. Vega García-Luengos (dir.), *Diccionario de la comedia...*, op. cit., p. 19.

⁷⁰⁹ M. Bobes Naves, *Abstracción y símbolo en "El gran teatro del mundo". Precedentes medievales del auto sacramental*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Consultable à : <http://www.cervantesvirtual>.

⁷¹⁰ La bibliothèque de l'orfèvre Luis de Zabalza, de l'architecte José de Arroyo et du duc de Uceda, Juan Francisco Pacheco.

En Italie aussi, il y avait une sorte de théâtre religieux qui s'appelait *rappresentazione sacra*. Nous retrouvons quelques exemples de ces représentations sacrées dans l'inventaire du comte de Gondomar.

Pour revenir au théâtre antique, Térence est l'un des auteurs latins les plus appréciés par les lecteurs italiens et espagnols du XVII^e siècle. Comme les inventaires l'ont mis en lumière, la traduction la plus connue des comédies de Térence en Espagne était celle de Pedro Simon Abril, traduction bilingue éditée à Saragosse en 1577 par Juan Soler⁷¹¹. Alors que les comédies de Térence sont très appréciées par les personnes appartenant aux « professions libérales », les tragédies de Sénèque sont préférées par les hommes d'Église et les nobles. Une tendance que l'on retrouve aussi lorsqu'on analyse les œuvres en langue vulgaire.

2. Les pièces de théâtre en langue vulgaire

Au cours de notre analyse, nous avons trouvé des œuvres tragiques essentiellement dans les bibliothèques des nobles et des hommes d'Église. Comme nous le verrons lorsque nous étudierons les paratextes de pièces théâtrales tragiques, les tragédies étaient surtout jouées dans les milieux académiques, accessibles seulement à une certaine élite. Le seul artisan qui possède des tragédies dans sa bibliothèque est, rappelons-le, le graveur bolonais Giulio Cesare Venenti. La présence des tragédies augmente surtout à l'intérieur des inventaires datant de la fin du XVII^e siècle, quand se fait ressentir autant en Italie qu'en Espagne l'influence de la tragédie française. D'ailleurs, si on analyse le contenu des inventaires au cours du XVII^e siècle, on voit très clairement comment les goûts des lecteurs espagnols et italiens changent entre le début et la fin du siècle. En effet, dans les inventaires qui datent de la première moitié du siècle il y a une prédominance de pièces publiées à la Renaissance, alors que la situation s'inverse dans les inventaires qui datent de la seconde moitié du XVII^e siècle. On constate en effet que la comédie perd un peu de son importance pour laisser la place aux tragédies et aux drames en musique⁷¹².

Cette observation est encore plus importante si on s'aperçoit qu'elle n'est pas toujours valable pour la classe de travailleurs. Contrairement à quoi l'on pourrait s'attendre, à savoir que la classe moyenne-bourgeoise soit en possession de livres du XVII^e siècle – c'est-à-dire de pièces qu'on pouvait voir sur scène – on constate au

⁷¹¹ Nous parlons de cette traduction et de sa fonction pédagogique au chapitre 9.

⁷¹² Ainsi que nous l'avons par exemple remarqué avec la collection dramatique du IV^e duc de Uceda.

contraire dans notre corpus d'inventaires de marchands et d'artisans une présence majeure de pièces du siècle précédent. Il faut pourtant conclure que la plupart des travailleurs n'achetaient pas de pièces qu'ils pouvaient voir et dont il existait déjà une culture orale répandue, mais des pièces qui n'étaient plus représentées sur scène. Le livre de théâtre imprimé est donc un objet qui était acheté pour être lu, comme tous les autres livres, et cela même si la personne n'avait jamais assisté à la représentation sur scène de la pièce.

D'ailleurs, cette constatation nous aide à comprendre la fréquence avec laquelle on rencontre dans certains inventaires les titres de certaines pièces qui n'ont été jamais représentées. Prenons par exemple la *Celestina*. Au-delà de toutes les problématiques concernant le genre, la *Celestina* de Rojas est l'œuvre espagnole qui apparaît avec la plus haute fréquence dans les inventaires après décès des Espagnols et des Italiens. La tragi-comédie du *Pastor fido* de Giambattista Guarini a eu aussi le même succès, écrite en 1595, mais représentée pour la première fois seulement cinq ans après⁷¹³.

Les tragi-comédies espagnoles et italiennes étaient éditées en Espagne et en Italie, mais aussi en France, à Paris, et ailleurs en Europe dans une grande variété de formes éditoriales : on trouve des formats grands et précieux et d'autres plus petits : des *in-24°* et des *in-32°* du *Pastor fido* ont été trouvées dans certains inventaires après décès. Imprimé parfois même avec des images, peut-être pour aider le lecteur dans la lecture du texte, le *Pastor fido* fut vraiment une des œuvres les plus lues et les plus appréciées par le public italien et espagnol. Guarini fut défini par certains auteurs du *Siglo de oro* comme le *Fénix de Italia*⁷¹⁴, car il mélange à la perfection le tragique et le comique tout en situant l'action dans un milieu pastoral, ce qui fut très apprécié par les lecteurs de cette époque.

De même, la *Celestina* connut un succès européen. Les formats choisis pour la publication de la *Celestina* étaient pour la plupart des *in-octavo* ou des *in-12°*, ce qui en facilitait la commercialisation, et on l'imprima à Madrid, à Séville, à Burgos, à Anvers et évidemment à Venise, rappelons que nous avons déjà mis en relief l'intérêt de certains éditeurs italiens pour l'édition espagnole dans la première partie de notre recherche.

⁷¹³ Avant d'être représenté, le *Pastor fido* fut raccourci de 1608 vers. Cf. : L. Riccò, « Lionardo Salviati e il teatro: fra corte e accademia », *Studi italiani*, n° 29 (2003), p. 29-56.

⁷¹⁴ F. López Estrada, « La recreación española de « il Pastor fido » de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, p. 420, (Edición digital a partir de *Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*, ed. Kurt Reichenberger y Roswitha Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 419-427).

Pour avoir un panorama complet de la réception de ces deux œuvres dans les deux pays, voici le tableau avec les noms des propriétaires de bibliothèques et librairies que nous avons recensés⁷¹⁵.

<i>La Celestina</i>	<i>Le Pastor fido</i>
Martín Martínez de Medrano	Le roi Philippe IV
Jerónimo de Soto	Juan de la Cerda
Don Juan Valero Díaz	Don Juan Valero Díaz
Cristóbal González Cossío de la Hoz	Carlo Camillo II Massimo
Morandi Orazio	Giulio Pallavicino
Carlo Camillo II Massimo	Girolamo Mercuri
Balbi, Gerolamo (4 exemplaires)	Giovanni Vincenzo Imperiale (2 ex.)
Zen Andrea	Andrea Danesi
Alonso de Carrión	Giovanni II Corner
Francisco Moreno	Giulio Cesare Venenti
Alonso de Barros	Michele Romano
Inca Garcilasco de la Vega	Fortuniano Sanvitali
Le roi Philippe IV	Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda
Manuel de Ayllón	Agustina Spínola y Eraso
Andrés Barreto	Comte de Gondomar
Juan Francisco Pacheco, IV Duque de Uceda	Andrés Barreto
Léopold de Médicis	Leopold de Médicis (2 ex.)
Mattia Casanate	Michele Romano
Cristóbal López (libraire)	Juan Francisco Pacheco, IV Duque de Uceda
Orazio e Alessandro Avanzini (libraire)	Orazio e Alessandro Avanzini (libraire - 2 ex.)
Alonso Pérez (libraire)	Antonio Bosio Veneziano (libraire – 4 ex.)

⁷¹⁵ Entre parenthèses nous indiquons s'il s'agit d'un libraire et s'il a plus d'un exemplaire de ces deux pièces dans son inventaire.

	Orazio e Alessandro Avanzini (libraire - 4 ex.)
	Thomaso Boato (libraire - 2 ex.)

Tab. 10 : Liste des lecteurs du *Pastor fido* et de la *Celestina* dans notre base de données.

Finalement on peut affirmer que les inventaires – et en particulier ceux de la première moitié du XVII^e siècle – témoignent d’une présence d’œuvres de théâtre imprimées au XVI^e siècle ou d’œuvres de théâtre antique (grec ou latin) ; alors qu’on remarque un goût plus affirmé pour le théâtre contemporain dans les inventaires des personnes ayant vécu dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁷¹⁶.

De plus, le théâtre français est totalement absent des inventaires datant de la première moitié du siècle. Au contraire, dans les inventaires datant de la seconde moitié du XVII^e siècle il est possible de trouver des titres de théâtre français. Alors que Molière est complètement absent, le succès remporté par Racine et Corneille en France pendant la seconde moitié du XVII^e siècle a un écho dans les collections de la noblesse italienne et espagnole de la fin du XVII^e siècle.

Tout cela doit également tenir compte de la condition de « non livre » propre aux pièces de théâtre et qui ne leur permettait pas de trouver une place dans les inventaires après décès.

Pour conclure, nous voudrions attirer l’attention du lecteur sur un fait qui nous semble très important : la présence des pièces de Lope de Vega à l’intérieur des inventaires de bibliothèques privées que nous étudiés est surprenante autant en Espagne qu’en Italie, et elle reste constante pendant tout le XVII^e siècle. À notre avis, il faudrait peut-être revenir sur l’idée générale selon laquelle Lope de Vega a remporté moins de succès que Calderón de la Barca.

En effet, en ce qui concerne la réception du théâtre espagnol en Italie, Fausta Antonucci affirme que même si les comédies de Lope de Vega furent éditées trois fois plus que les comédies des autres dramaturges contemporains, le succès de Calderón de la Barca fut beaucoup plus grand en Italie. D’après nos résultats cette différence ne semble pas être si nette. En effet, parmi les livres des lecteurs de théâtre italien Calderón de la Barca n’est présent que dans deux collections (celle de Léopold de Médicis et celle de la

⁷¹⁶ Nous verrons que cette culture du théâtre lu va être théorisée à l’intérieur des paratextes des éditions théâtrales du XVII^e siècle.

génoise Maria Brigida Franzone Spinola), tout comme Lope de Vega, dont les pièces apparaissent dans deux bibliothèques également (celle du marquis génois Anton Giulio Brignole Sale et celle de Léopold de Médicis).

Finalement, à travers cette analyse nous pouvons conclure que dans la plupart des cas étudiés, les livres de théâtre présents dans les bibliothèques privées sont les œuvres qu'on ne voyait plus représentées sur scène.

Mais alors, comment les dramaturges percevaient-ils le livre de théâtre ? Étaient-ils contents de voir leurs propres pièces éditées ? Et surtout, quel public les auteurs de théâtre envisageaient-ils pour leurs pièces ? Nous pouvons trouver la réponse à toutes ces questions dans les paratextes des pièces théâtrales. De formes différentes – dédicaces, lettres au lecteur, préfaces et prologues – les paratextes sont des sources fondamentales pour comprendre la réception et la circulation du théâtre imprimé au XVII^e siècle. Dans ces pages les dramaturges traitent les questions de qualité éditoriale de leurs pièces, de poétique théâtrale, de lectorat et de public. Ils nous révèlent ainsi leur point de vue sur toutes ces questions, un point de vue parfois négligé, mais qui est probablement le seul qui compte vraiment. De la même manière que les correspondances privées, ces témoignages nous parlent des habitudes des lecteurs, des dramaturges et des imprimeurs qui composent la société italienne et espagnole du XVII^e siècle.

Troisième Partie

*

**Les paratextes des livres de théâtre : une clé pour comprendre
la réception du théâtre imprimé**

Chapitre 7

*Le dramaturge et le théâtre de papier*⁷¹⁷

Dans le deuxième chapitre de notre thèse, nous avons évoqué certaines des stratégies éditoriales de promotion de la pièce imprimée mises en place par les éditeurs des XVI^e et XVII^e siècles. Si pour les éditeurs la situation est très claire – il faut imprimer à tout prix pour pouvoir survivre –, il en va autrement pour les auteurs qui, dans un premier temps, n’apprécient pas toujours la publication de leurs œuvres. Tout d’abord, un certain temps s’écoule entre la représentation de la pièce et l’impression du texte : tout dialogue instauré entre l’auteur et ses lecteurs est alors interrompu. De plus, les éditeurs prêtent rarement attention à l’édition et ils préfèrent largement une impression économique et de mauvaise qualité, plutôt qu’une impression onéreuse et de qualité. Les auteurs manifestent leur malaise dans les avis aux lecteurs et dans les dédicaces. Ce malaise se traduit chez certains par des réticences à publier leurs pièces. C’est par exemple le cas de Lope de Vega⁷¹⁸, qui, dans le *Prólogo a los lectores* de sa *Cuarta parte*, dit qu’on l’a obligé à imprimer ses douze pièces. Au début de sa carrière Lope de Vega croit que le « texte imprimé d’une *comedia* n’est que la copie infidèle, faible et inerte, de la représentation, laquelle constitue la version originale et authentique de l’œuvre »⁷¹⁹.

Cependant, cette réticence disparaît peu à peu, et une fois constaté le succès du livre de théâtre, elle laisse place à l’acceptation. En effet, certains auteurs changent d’attitude, car ils se rendent compte que l’édition de leurs pièces offre un espace libre de contraintes où ils peuvent adresser un discours à leurs lecteurs, mais aussi une célébrité posthume. Par exemple, dans la dédicace de sa comédie *La Sultana*⁷²⁰, dédicace adressée à « Monsieur Le Grand », Giovan Battista Andreini déclare avoir décidé de publier sa pièce afin de la faire passer de la scène de Paris – où elle eut un énorme succès – à celle du Monde : « enflammé par les louanges glorieuses qui sont sorties de votre bouche,

⁷¹⁷ On a emprunté l’expression « *teatro di carta* » (théâtre de papier) à Marzia Pieri, « Il teatro di carta. Spigolature », *art. cit.*, p. 127-146. L’autrice résume l’évolution du théâtre imprimé du XV^e au XIX^e siècle, en focalisant son attention sur l’utilité des images à l’intérieur des impressions théâtrales.

⁷¹⁸ C. Couderc « El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las partes de comedias », M. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner (ed.), *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, Collection de la Casa de Velázquez (111), Madrid, 2009, p. 119-133.

⁷¹⁹ R. Chartier, « De la scène à la page », C. Bourqui, E. Caldicott et G. Forestier (dir.), *Le parnasse du théâtre. Les recueils d’œuvres de théâtre complètes au XVII^e siècle*, Presses universitaires de Paris-Sorbonnes, Paris, 2007, p. 24.

⁷²⁰ G. B. Andreini, *La sultana*, Paris, Nicolas de la Vigne, 1622.

Votre Excellence, je l'offre [la pièce] à l'imprimerie aujourd'hui à votre nom, en les faisant passer de la scène de Paris à celle du Monde ».⁷²¹

La question de l'impression du théâtre continue à faire débat jusqu'à la fin du XVII^e siècle même en dehors de l'Espagne et de l'Italie. Le commentaire de Molière dans la préface de sa comédie *l'Amour médecin*, publiée en 1666, est resté célèbre en France : « il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action : on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre »⁷²².

En analysant le processus d'impression d'une pièce de théâtre dans les deux pays, on a constaté que le lien qui lie l'auteur à sa propre œuvre est coupé très tôt, et que l'auteur influence difficilement le processus d'impression. Toutefois, vers la fin du XVI^e siècle la situation change sensiblement et les paratextes témoignent de cette évolution. En effet, autour de la dédicace « peut se nouer la rivalité entre celui qui a écrit l'œuvre et celui qui a fait le livre »⁷²³. Les libraires utilisent la dédicace pour obtenir les bonnes grâces des clients qui sont aussi des lecteurs potentiels de théâtre et, comme nous le verrons à présent, les auteurs offrent aux princes et aux seigneurs de nouveaux livres qui vont enrichir leurs bibliothèques. En échange, les destinataires peuvent assurer aux auteurs une position à l'intérieur de leur entourage, laquelle donnerait une indépendance dans le monde intellectuel autrement « interdite par appartenances traditionnelles à l'université ou aux communautés de métier »⁷²⁴.

Dans ce mécanisme ressort la nouvelle conscience d'un auteur entrepreneur et conscient de l'importance de l'imprimerie au Siècle d'or, qui caractérise les débats du XVII^e siècle et qui apporte des changements dans la place occupée par l'écrivain dans la société⁷²⁵. On verra que si d'un côté les dramaturges ont des idées différentes par rapport à leur condition sociale, de l'autre, au tournant du XVI^e siècle, un changement s'opère dans les mentalités des auteurs de théâtre. La réhabilitation de la condition de l'auteur va

⁷²¹ *Ibid.* Dédicace : « Ond'io però invaghito di quelle gloriose lodi, che dalla bocca di V. E. uscendo fanno per sempre glorioso, facendola passar dalla scena di Parigi, alla scena del Mondo, hoggi in stampa ne fò a V. E. humilissimo dono ».

⁷²² R. Chartier, *La main de l'auteur*, op. cit., p. 232.

⁷²³ R. Chartier, *Culture écrite et société...*, op. cit., p. 92.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁷²⁵ Pierre Civil explique que l'écrivain espagnol, qui désirait se libérer de toute institution, aspirait à la charge d'*escritor-criado*, qui était un titre appliqué à un nombre restreint de personnes entrées au service des membres de la famille royale. Il est intéressant de noter que « la charge d'*escritor-criado* augmenta sensiblement à partir du XVII^e siècle pour culminer sous le règne de Philippe IV ». P. Civil, « Livre et pouvoir au début du XVII^e siècle : les dédicaces au Duc de Lerma », A. Redondo (dir.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 181-197 (p. 183).

de pair avec sa présence toujours plus importante sur le marché éditorial. Ce dernier témoigne à son tour de l'expansion du public, au goût duquel les auteurs doivent en quelque sorte conformer leurs œuvres.

Dans ce chapitre, nous entendons présenter l'image de l'auteur de théâtre des XVI^e et XVII^e siècles, en partant des témoignages que les dramaturges ont laissés au sein des pièces liminaires. En exposant d'abord la condition de l'écrivain de théâtre en Italie et en Espagne, nous analyserons ensuite deux portraits que les auteurs dessinent d'eux-mêmes : celui de créateur ("père") de la pièce, qui s'est affirmé depuis le Moyen Âge et qui persiste jusqu'au XVII^e siècle ; et celui d'écrivain érudit au même titre que les poètes du XVII^e siècle. Dans un second moment, nous nous arrêterons sur la manière adoptée par les auteurs pour parler de leurs œuvres, sans oublier d'évoquer quelques aspects de la nouvelle poétique du théâtre élaborée par les dramaturges de la période analysée.

I. Vers une réhabilitation de la condition d'écrivain de théâtre

Comme le rappelle Germán Vega García-Luengos, les deux problèmes principaux qui préoccupent les dramaturges sont la déformation textuelle et l'autorité sur le texte⁷²⁶. Il devient par conséquent fondamental que l'auteur se réapproprie son œuvre en réclamant un contrôle majeur sur la circulation de ses pièces et sur le rétablissement de son autorité⁷²⁷. Rappelons que le discours sur l'autorité du dramaturge est introduit bien avant le XVII^e siècle. En Espagne, Juan del Encina déjà, à la fin du XV^e siècle, accuse l'existence d'un marché éditorial corrompu : « Je ne pouvais plus souffrir de les voir aussi maltraitées [les comédies], en voyant se construire un faux témoignage et y mettre ce que je n'ai jamais dit ou pensé »⁷²⁸. En Italie aussi les auteurs revendiquent très tôt un contrôle d'auteur sur leurs œuvres. Il suffit de penser à la quantité de métaphores de paternité employées par les auteurs italiens déjà au début du XVI^e siècle. Nous y reviendrons dans le prochain paragraphe. Comme le démontrent certains témoignages que les éditeurs et les auteurs italiens nous ont laissés, en Italie aussi les pièces étaient publiées dans des impressions de mauvaise qualité⁷²⁹.

Par conséquent, dans les deux pays, le rapprochement des auteurs avec certains éditeurs de confiance permet la naissance de nombreuses collaborations. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que très souvent les éditeurs sont les véritables garants financiers de leurs œuvres puisqu'ils se chargent du financement des impressions⁷³⁰. En Espagne, Lope de Vega décide de se charger de la publication de ses comédies et de solliciter lui-même les privilèges de ses pièces à partir de la publication de la *Novena Parte* de ses comédies⁷³¹.

⁷²⁶ G. Vega García-Luengos, « Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro », J.-F. Lattarico, P. Meunier et Z. Schweitzer (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Chambéry, Éditions de l'université de Savoie Mont Blanc, 2016, p. 175-194 (p. 184).

⁷²⁷ A. García Reidy, *Las musas ramerás. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid - Francfort, Iberoamericana / Vervuet, 2013, p. 302. Sur la revendication de l'autorité d'auteur aux XVI^e et XVII^e siècles en France, en Italie et en Espagne, voir aussi le recueil que nous avons cité auparavant : J.-F. Lattarico, P. Meunier et Z. Schweitzer (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas...*, op. cit.

⁷²⁸ J. del Encina, *Cancionero*, Salamanque, s. é., 1496. Dédicace (*IdT*) : « Mas no me pude sufrir viéndolas [las comedias] tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio, poniendo en ellas lo que yo nunca dije ni me pasó por pensamiento. Forzaronme también a ello los detractores y maldicientes que publicaban no se extender mi saber sino a cosas pastoriles y de poca autoridad ».

⁷²⁹ Voir la dédicace de l'éditeur napolitain Nucci à l'œuvre de Della Porta, *La sorella* (Naples, 1604) reportée au deuxième chapitre et la dédicace de l'éditeur vénitien Giolito à l'édition des œuvres de l'Arioste, *I suppositi* (Venise, 1551). Dans la dédicace rédigée par l'éditeur Giulio Baldeschi, l'éditeur dit vouloir remettre à l'honneur la pièce *L'Erofilomachia* de Sforza degli Oddi (Venise, Sessa, 1586) en la « purgeant des fautes que les autres ont introduites dans le texte, afin qu'elle se montre savante et digne aux lecteurs ».

⁷³⁰ J. Moll, « Problemas bibliográficos del libro del siglo de oro », *Boletín de la Real Academia española*, t. LIX, Madrid, Imprenta Aguirre, 1979, p. 95.

⁷³¹ J. Moll, « Los editores de Lope de Vega », *Edad de Oro*, 14, 1995, p. 213-222 (p. 221).

Il entame ainsi une stricte collaboration avec l'éditeur Alonso Pérez, l'un des éditeurs espagnols les plus importants de la première moitié du XVII^e siècle⁷³². C'est en effet grâce à cette collaboration que Lope de Vega réédite plusieurs de ses pièces, déjà éditées auparavant sans son accord. Cette collaboration marque le début d'une longue amitié qui lui permettra de publier entre 1617 et 1625 les recueils IX, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVIII, XIX et XX de ses *comedias*. De même, en Italie la situation du marché éditorial au XVI^e siècle contribue à faire naître des amitiés entre auteurs et éditeurs par exemple la relation d'amitié qui s'établit entre Giolito et Dolce et entre Marcolini et l'Arétin⁷³³.

À cet égard, en nous appuyant sur une centaine de pièces liminaires recensées, qui sont disponibles sur le site *Les Idées du Théâtre*⁷³⁴, nous avons constaté qu'au XVI^e siècle, les dédicaces rédigées par les auteurs sont moins nombreuses que celles rédigées par d'autres personnes (éditeur, imprimeur). Seulement six sur les vingt dédicaces espagnoles et italiennes rédigées au cours du XVI^e siècle portent la signature de l'auteur de la pièce. En revanche, au XVII^e siècle, la situation est de loin différente, car la plupart des dédicaces sont rédigées par les auteurs : nous avons compté 47 dédicaces rédigées par les auteurs et 17 dédicaces rédigées par d'autres figures (éditeurs, imprimeurs, amis des auteurs). Ces données nous poussent à croire qu'au cours du XVII^e siècle le domaine de l'imprimerie théâtrale s'ouvre petit à petit aux auteurs. Une étude systématique des dédicataires et des signataires des dédicaces au cours du XVI^e et du XVII^e siècle pourrait en effet éclairer cette situation qui reste encore obscure⁷³⁵.

⁷³² Voir A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán...*, *op. cit.*.

⁷³³ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* »..., *op. cit.*, p. 26. L'autrice explique que les contestations que l'on connaît en Espagne entre auteurs et directeurs de théâtre se manifestent en Italie au XVIII^e siècle, Goldoni et les polémiques autour de ses textes en sont un exemple.

⁷³⁴ Il faudrait croiser cette source avec des répertoires bibliographiques qui décrivent les préliminaires comme par exemple M. Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid: (siglos XVI - XVIII)*, *op. cit.*, car le site *IdT* n'a pas recensé toutes les dédicaces, mais seulement celles qui présentent un intérêt d'un point de vue théorique.

⁷³⁵ Il y a aussi des cas d'écrivains entrepreneurs qui songent à tenir eux-mêmes des imprimeries. C'est le cas de l'écrivain et ambassadeur italien Anton Giulio Brignole Sale qui fut aussi auteur de pièces de théâtre par exemple. Brignole Sale essaya avec d'autres entrepreneurs génois de faire marcher une imprimerie dans la Gênes du XVII^e siècle. Mais l'entreprise fut abandonnée car il ne leur semblait pas que : « *la stampa fruttasse conforme si sarebbero imaginati, non essendo quello de' Libri il negotio de' cambi* » ('imprimerie rapporterait autant qu'ils se l'étaient imaginé, car le marché du livre n'est pas celui des change), et, en 1650, ils cédèrent l'imprimerie à l'éditeur-imprimeur Benedetto Guasco. A. Apro시오, *La Biblioteca Aprosiana, Passatempo autunnale di Cornelio Aspasio Antivigilmi tra i Vagabondi di Tabbia detto l'Aggirato*, Bologne, per i tipi del Manolessi, 1673, p. 532-533, cité par L. Tosin, « *Su alcuni cataloghi dei libri a stampa di Benedetto Guasco tipografo-libraio genovese del XVII secolo* », *La Bibliofilia*, 2010, n° 3, p. 329.

1. La condition de l'écrivain de théâtre en Espagne et en Italie au XVI^e et XVII^e siècles dans les paratextes

Le statut de l'écrivain de théâtre est mis en question par la double nature du théâtre même. Théâtre représenté et théâtre imprimé ne correspondent pas toujours à la dernière volonté de l'auteur. L'un est remanié par le chef de la compagnie qui acquiert l'œuvre, l'autre, par l'éditeur-imprimeur dans son atelier. La question de l'usurpation des pièces préoccupe énormément les dramaturges de l'époque. L'espace paratextuel est utilisé par les auteurs pour revendiquer la paternité de leurs pièces, pour rappeler aux lecteurs l'apparition d'autres ouvrages et pour fabriquer une image d'eux-mêmes conforme aux standards du poète de cour.

Si l'on s'attarde sur les pages de titre des pièces, on se rend vite compte que le statut social de l'auteur est encore très incertain : les noms des auteurs peuvent être précédés par le substantif « poète »⁷³⁶, d'autres sont suivis par leur statut social ou même caché sous un pseudonyme⁷³⁷, d'autres encore ne sont pas nommés⁷³⁸. L'importance que les éditeurs confèrent aussi aux noms des dramaturges diffère selon les cas : souvent, la place qu'occupe le nom de l'auteur sur la page de titre de l'œuvre est plus réduite que celle occupée par le dédicataire⁷³⁹.

En revanche, dans les paratextes, ce sont les dramaturges qui parlent d'eux-mêmes à la troisième personne. Ainsi, ils transmettent une image bien précise de l'auteur-type de théâtre, parfois stéréotypée, et que l'on peut découvrir à travers la lecture des parties liminaires accompagnant la pièce. Quand ils se nomment, ils préfèrent souvent utiliser le terme « poeta » (poète, tant en italien qu'en espagnol), qui « a l'avantage de spécifier la nature littéraire de la création »⁷⁴⁰ et en quelque sorte d'élever le statut de l'écrivain de théâtre à celui de poète, dont l'art était beaucoup plus apprécié par la critique.

Dans les deux pays, la situation de l'écrivain au XVI^e et XVII^e siècle est encore difficilement saisissable. En Espagne, l'écriture est une activité exercée en marge d'une profession principale⁷⁴¹. L'écrivain espagnol qui songe à se libérer de toute contrainte

⁷³⁶ *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Saragosse, Angelo Tavanno, 1604.

⁷³⁷ *L'Ulisse errante opera musicale dell'assicurato accademico Incognito*, Venise, Pietro Pinelli, 1644.

⁷³⁸ Pour un panorama concernant toutes les acceptions utilisées pour indiquer l'auteur en Italie, en France et en Espagne, voir l'entrée « Auteur » rédigées par S. Blondet, A. Cayuela, M. Vuillermoz, E. Zanin, à paraître dans l'ouvrage dirigé par V. Lochert, M. Vuillermoz, E. Zanin, *Le théâtre au miroir des langues*, Genève, Droz, 2018, p. 415-431.

⁷³⁹ Nous renvoyons aux pages de titres que nous avons inséré à l'intérieur du chapitre 2.

⁷⁴⁰ V. Lochert, M. Vuillermoz, E. Zanin (dir.), *Le théâtre au miroir des langues*, op. cit., entrée « Auteur », p. 416.

⁷⁴¹ A. Cayuela, « La construction de l'autorité du poète comique au Siècle d'Or », J. F. Lattarico, P. Meunier et Z. Schweitzer (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas*, op. cit., p. 197-214. À la page 209 : « les

aspire à la charge d'*escritor-criado*, titre appliqué à un petit nombre de personnes au service de la famille royale⁷⁴². Lorenzo de Sepúlveda ne cache pas sa profession de notaire à travers ses personnages qui sont chargés de prononcer le prologue de sa *Comedia*. Le personnage d'Escobar demande à Becerra « Qui est ce Sepúlveda ? Je le connais ? » et Becerra répond « un notaire avec une bonne présence d'esprit »⁷⁴³. Anne Cayuela explique que c'est seulement à la fin du XVI^e siècle que la condition de l'auteur évolue : « les poètes ne proviennent plus du groupe des artisans ni de celui des acteurs, mais plutôt de la noblesse et des secteurs humanistes »⁷⁴⁴. Par conséquent, les dramaturges commencent à sentir le besoin de revendiquer la noblesse de leur art, qui est par ailleurs mis à l'épreuve par le grand manque de soin des directeurs de troupe et des imprimeurs comme nous l'avons vu au deuxième chapitre.

En Italie, et surtout au XVI^e siècle, les dramaturges sont soit courtisans soit académiciens. Certains auteurs italiens cherchent aussi à se libérer de la dépendance de leur mécène pour gagner leur vie, comme par exemple les polygraphes dont l'Arétin et Ludovico Dolce⁷⁴⁵ font partie. Cependant, ces tentatives ne sont pas toujours couronnées de succès puisque de nombreuses dédicaces nous montrent les liens forts entre dramaturges et mécènes. La situation des écrivains de théâtre en Italie change à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle lorsque les auteurs commencent à « toucher également une part des recettes que verse le public des représentations payantes qui ont lieu dans les premiers théâtres fermés (*stanzoni*) »⁷⁴⁶. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que, toujours au milieu du XVI^e siècle, naissent aussi les premières troupes de la *Commedia dell'arte*, qui comprennent des artistes professionnels, mais jouissant, pour les compagnies les plus prestigieuses (comme celles des *Gelosi*, des *Fedeli* et des *Confidenti*, pour ne citer

premiers auteurs du XVI^e siècle exerçaient pour la plupart une activité professionnelle : Lope de Rueda était batteur d'or [...], Alonso de la Vega et Tomás Gutiérrez chaussetiers, Pedro de Montiel fileur de soie, Sepúlveda greffier ». De plus, l'auteur espagnol pouvait exercer une carrière militaire, comme Guillén de Castro, une carrière ecclésiastique comme Tirso de Molina et Pedro Calderón de la Barca, ou encore être « au service des Grands ». Les auteurs rappellent aussi que Lope de Vega et Rojas Zorrilla sont les seuls dramaturges professionnels. Cf. : S. Blondet, A. Cayuela, M. Vuillermoz, E. Zanin, à paraître dans l'ouvrage dirigé par V. Lochert, M. Vuillermoz, E. Zanin, *Le théâtre au miroir des langues*, *op. cit.*, p. 415-431.

⁷⁴² Il est intéressant de noter que « la charge d'*escritor-criado* augmenta sensiblement à partir du XVII^e siècle pour culminer sous le règne de Philippe IV ». P. Civil, « Livre et pouvoir au début du XVII^e siècle : les dédicaces au Duc de Lerma », A. Redondo (dir.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne...*, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁴³ L. de Sepúlveda, *Comedia de Sepúlveda*, éd. manuscrite, 1565. Préface (*IdT*) : « Escobar: ¿Quién es ese Sepúlveda? ¿Conózcole yo? Becerra: Un escribano de buen entendimiento, que bien creo vos habéis visto algunas veces ».

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ E. Bonora, « Anton Francesco Doni e i poligrافي », Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, Milan, Garzanti editore, 1966, Vol. IV (Il Cinquecento), Chap. XVI, p. 432-44.

⁷⁴⁶ V. Lochert, M. Vuillermoz, E. Zanin, *Le théâtre au miroir...*, *op. cit.*, p. 422, entrée « Auteur ».

qu'elles), de la protection de seigneurs italiens⁷⁴⁷. Comme nous le verrons, certains des acteurs de la *Commedia dell'arte* furent aussi écrivains de théâtre.

Dans les deux pays, donc, le statut de l'écrivain de théâtre ne dépend pas seulement d'un public de spectateurs ou de lecteurs, mais aussi d'une troisième personne, c'est-à-dire le mécène-protecteur et destinataire de l'œuvre. Dans la dédicace, l'auteur cherche à obtenir les grâces des personnes pouvant lui fournir une rétribution, payer les frais d'impression ou lui donner une charge administrative dans une institution. L'identité des destinataires de la dédicace informe également sur la réception de la pièce. En effet, cette identité nous permet de savoir où les pièces étaient jouées et devant quel type de public. La dédicace peut être adressée à une personne en particulier ou à un ensemble de personnes, pour les remercier d'avoir permis la mise en scène de la pièce dans leurs palais privés, à la cour ou dans les salles des académies, mais aussi dans des théâtres publics dirigés par des personnes de confiance du prince ou du roi. Par exemple, l'auteur florentin Anton Francesco Grazzini dédie sa comédie, *La Gelosia*, à l'évêque d'Arezzo, Bernardetto Minerbetti⁷⁴⁸, car c'est chez lui que la comédie est jouée pour la première fois⁷⁴⁹.

Les auteurs n'adressent plus exclusivement leurs pièces aux rois, aux reines, et aux grands seigneurs, mais dans les dédicaces les noms des ministres du roi et des princes – qui sont ceux qui gèrent alors l'organisation des fêtes et des spectacles théâtraux – apparaissent de plus en plus souvent⁷⁵⁰. Les princes commanditaires et les directeurs des théâtres – qui sont souvent des nobles ou des personnes cultivées⁷⁵¹ — peuvent aussi être les dédicataires des pièces⁷⁵², comme le prouve la dédicace de *La maga fulminata* de Benedetto Ferrari adressée à Filippo Guastavillani dans le drame mis en musique par Francesco Mannelli. La pièce fut éditée pour la première fois à Venise en 1638 et dédiée à l'ambassadeur anglais à Venise, Basilio Feilding⁷⁵³. Au moment de la deuxième édition,

⁷⁴⁷ Pour une synthèse rapide sur le sujet, cf. N. Jonard, *La commedia dell'arte*, Lyon, Éd. l'Hermès, 1982.

⁷⁴⁸ Minerbetti fut l'un des fondateurs de l'Académie des *Umidi* (Humides) de Florence avec Anton Francesco Grazzini. Cf. : *DBI*, (Minerbetti, Bernardo).

⁷⁴⁹ A. F. Grazzini, *La Gelosia*, Florence, Giunti, 1551. Dedicace.

⁷⁵⁰ À propos de l'Espagne, Pierre Civil observe dans son étude concernant les dédicaces au Duc de Lerma qu'il y a un glissement « depuis un mécénat d'état, apanage de la monarchie, vers un mécénat ministériel ». Lire P. Civil, « Livre et pouvoir au début du XVII^e siècle : les dédicaces au duc de Lerma », A. Redondo, *Le pouvoir au miroir...*, op. cit., p. 189. En ce qui concerne l'Italie, Marzia Pieri rappelle que « la volonté d'un prince, d'une académie, ou d'un directeur de théâtres » influence l'accueil d'une pièce. M. Pieri, « Il teatro di carta. Spigolature », art. cit., p. 133.

⁷⁵¹ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* »...op. cit., p. 25.

⁷⁵² La figure de l'*impresario* s'affirme surtout au XVII^e siècle, quand les théâtres deviennent publics. Au sujet du prince-directeur de théâtre, voir le chapitre 3 de l'œuvre de S. Carandini, *Teatro e spettacolo...*, op. cit. et en particulier le paragraphe 4 « Le stagioni teatrali del principe, il principe impresario », p. 102-115. La spécialiste donne un aperçu de la situation dans toute la péninsule.

⁷⁵³ Feilding fut choisi par Ferrari comme dédicataire aussi pour un recueil de morceaux mis en musique

en 1641, la compagnie vénitienne dirigée par Mannelli et à laquelle appartient Ferrari joue à Bologne⁷⁵⁴. Ces deux auteurs obtiennent les faveurs de Guastavillani, qui est locataire du Palais Formagliari à Bologne⁷⁵⁵ et pour le remercier, lui adressent la deuxième édition bolognaise revue et corrigée pour cette occasion.

Souvent située avant la préface ou le prologue de l'œuvre de théâtre, la dédicace a, depuis l'antiquité, le but principal de protéger la pièce en la plaçant sous la protection d'une personnalité célèbre. Les dédicataires sont à la fois les garants financiers et les garants moraux de l'œuvre présentée par l'auteur. Le patronage « expérimenté », pour utiliser les mots de Michelangelo de Rossi – compositeur du drame en musique *Erminia sul Giordano*⁷⁵⁶ – permet à l'auteur de publier sa pièce préalablement validée par une autorité externe, qui se porte garant moral de l'œuvre. Le choix du dédicataire est donc très important et se fait avec le plus grand soin. Luigi Groto, dans la dédicace de sa tragédie *Adriana*, dit avoir choisi son dédicataire bien avant d'avoir écrit sa pièce. Le choix du dédicataire, raconte Groto, se fait selon les critères suivants : d'abord, selon le mérite de la personne à laquelle l'œuvre s'adresse, puis pour le bien de la pièce, et enfin selon l'intérêt de l'auteur⁷⁵⁷.

Voyons donc comment l'écrivain de théâtre du XVI^e siècle cherche à gagner la sympathie de son dédicataire et à travers quels stratagèmes.

La métaphore de la paternité ou de la filiation

L'utilisation fréquente de la métaphore de la paternité au XVI^e siècle témoigne de la volonté des auteurs de se revendiquer avant tout comme les pères de leurs créations :

toujours par Francesco Mannelli, intitulé *Musiche varie a una, due e tre voci, cioè cantate, arie, canzonette et ciaccone con l'aggiunta... opera quarta, libro quarto*⁷⁵³. Voir à ce sujet E. Rosand, *Opera in Seventeenth century : the creation of a genre*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press, 1991, p. 73.

⁷⁵⁴ Cf. *DBI*, entrée Mannelli, Francesco.

⁷⁵⁵ A. Lucchini, *Cronache del teatro dialettale bolognese : dalle origini ai nostri giorni*, Bologne, Pendagrone, 2006, p. 9 : « Il Palazzo Formagliari nel 1636, subaffittato prima a un certo Santamaria, poi a Filippo Guastavillani, divenne luogo di spettacoli privati in uso all'Accademia degli Accesi. Filippo Guastavillani trasforma il salone del palazzo in un teatro a regola d'arte e lo inaugura nel 1640. La nobiltà prende subito in simpatia questo locale, anche perché centrale e con possibilità di parcheggiare le carrozze : e ne fa, insieme al Teatro Malvezzi, una delle sue mete favorite ».

⁷⁵⁶ M. De Rossi, *Erminia sul Giordano dramma*, Rome, Paolo Masotti, 1637. Dédicace : « Volendo hora presentarsi in pubblico nuouamente col mezzo di queste stampe, ricorre all' esperimentato patrocinio di V. Ecc. pregandola che se una volta come forestiera l'accolse, hora come beneficata da lei la difenda. Et io con questa occasione rassegnandole l' humilissima servitù che le deuo, le fò profonda riueranza ».

⁷⁵⁷ L. Groto, *Adriana*, Fabio et Agostino Zoppini fratelli, Venise, 1578. Dédicace : « E avendo risoluto di collocarla, ho proposto meco di offerirla a [Vostra] S[ignoria] Illustrissima per tre cagioni : per merito suo, per beneficio dell' opera e per interesse mio. Meritò che quando il mio intelletto era gravido di questa fanciulla, pria che la partorissi, disegnasse donargliela ».

les dramaturges italiens et espagnols ne se considèrent plus seulement comme les auteurs des textes manuscrits de leurs pièces, mais aussi comme ceux des textes imprimés.

En Italie, l'image de la filiation évoquée dans les paratextes passe à travers le genre féminin de la représentation théâtrale, par conséquent la pièce est considérée comme étant la fille du dramaturge ; alors qu'en Espagne les dramaturges parlent de leur œuvre en partant de son aspect matériel, c'est pourquoi le livre – lequel souvent prend la parole à l'intérieur du paratexte – est appelé fils (*hijo*). Cette métaphore fait allusion au travail de l'écrivain, décrit comme étant un accouchement long et difficile. Dans la dédicace, la pièce-enfant devient souvent une « orpheline », qui se traîne sans cesse dans les ruelles du pays afin de trouver quelqu'un, le destinataire, qui puisse la recueillir entre ses mains et la protéger pour toujours. Luigi Groto, dramaturge italien de la seconde moitié du XVI^e siècle, appelé aussi « l'aveugle d'Adria » (car il était aveugle de naissance), utilise très fréquemment cette image dans les dédicaces de ses œuvres théâtrales⁷⁵⁸. Ses tragédies, *Dalida*⁷⁵⁹ et *Adriana*⁷⁶⁰, deviennent dans ses dédicaces ses propres filles qui, étant finalement « en âge de se marier », doivent « sortir » de la maison paternelle et trouver un refuge ailleurs – chez le dédicataire bien sûr. Les dédicaces de Groto sont de vrais dialogues qui s'instaurent entre l'auteur, ses « filles » et le dédicataire lui-même. Par exemple, l'auteur propose à sa *Dalida* d'aller vivre chez Madame Alessandra Volta⁷⁶¹ (la dédicataire de la pièce) auprès de laquelle elle deviendra une femme aussi « riche et belle » que sa protectrice. Au contraire, si elle reste chez son père (l'auteur), elle continuera d'être « pauvre et laide ». Notons au passage la référence au statut de l'auteur que Groto fait dans ses préfaces. Il met en relief la pauvreté dans laquelle il est contraint de vivre et qui devrait en quelque sorte nous suggérer qu'à cette époque l'auteur doit avoir un mécène qui lui assure un certain niveau de vie. C'est pourquoi Groto utilise la métaphore de l'ombre sous laquelle la pièce et l'auteur vont se réfugier afin de trouver *dignitade*, c'est-à-dire une condition digne⁷⁶². Un siècle plus tard, le frère de Calderón de la Barca utilise la même image métaphorique pour s'adresser à son destinataire et lui

⁷⁵⁸ À propos des dédicaces de Luigi Groto à ses pièces, voir l'étude de S. Miglierina, « Écrire après le Tribunal de l'Inquisition : le paratexte apologétique et théorique de Luigi Groto, Cieco d'Adria », J.-F. Lattarico, P. Meunier et Z. Schweitzer (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas...*, *op. cit.*, p. 75-90.

⁷⁵⁹ L. Groto, *La Dalida*, Venise, D. et G. B. Guerra, 1572. Dédicace (*IdT*).

⁷⁶⁰ L. Groto, *La Adriana...*, *op. cit.*, Dédicace (*IdT*).

⁷⁶¹ Alessandra Volta est, comme l'explique Françoise Decroissette à la note 25 de son étude, une « dame bolonaise d'une famille sénatoriale, chantée par Muzio Manfredi, et amie de Groto », F. Decroissette, « Pleurez mes yeux ! » Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l'aveugle d'Adria (1541-1585) », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mai 2016, consulté le 6 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cei/2190>.

⁷⁶² Cf.: L. Groto, *La Dalida*, *op. cit.* Dédicace (*IdT*): « *non perché la tua servitù e la mia dedicazione apportì onore o pro a lei, ma perché l'ombra di lei faccia schermo e arrecchi dignitade a te e a me insieme* ».

demander sa clémence « [les comédies] se prosternent aux pieds de votre excellence, afin que sous la protection de votre ombre, elles aient quelque excuse de sortir à la lumière »⁷⁶³.

Par ailleurs, le choix d'un destinataire féminin permet à l'auteur du paratexte d'utiliser la métaphore qui lui est très chère, celle de l'œuvre-fille et de renvoyer à l'imaginaire de la femme-mère. Nous avons déjà donné l'exemple de Luigi Groto qui dédie sa tragédie, *Dalida*, à Alessandra Volta. Il y a aussi l'exemple de l'Arétin. Dans la dédicace de sa pièce *Il Marescalco*⁷⁶⁴, l'auteur offre la comédie à Argentina Rangona⁷⁶⁵, femme pudique et honnête, en espérant que sa pièce comparée à une « fille trop effrontée »⁷⁶⁶ reçoive la même éducation que sa dédicataire-protectrice.

Dans la préface intitulée « A tí solo » (à toi seul) de la *Quinta parte de las comedias* de Tirso de Molina, le recueil-livre se présente au lecteur comme le fils de l'auteur. Ensuite, il avoue que c'est son père qui lui a suggéré d'aller à la rencontre du lecteur dans la librairie de la Calle de Toledo, où d'ailleurs se trouve déjà son frère, la *Cuarta parte*. Enfin, il ajoute que lorsque sa mère aura accouché de lui, on y trouvera bientôt aussi le sixième tome⁷⁶⁷. De même, le recueil *Cigarrales* de Tirso de Molina prend la parole et explique très clairement au lecteur qu'il est sorti du ventre de sa mère, « si c'est ainsi que je peux appeler l'imagination qui me conçut et la plume qui me mit au jour »⁷⁶⁸. La tirade qui suit cette déclaration est aussi extrêmement intéressante, car le livre admet que son état actuel n'est pas le fruit de son père seul, mais qu'il doit beaucoup à ses deux précepteurs (*ayos*), qui sont respectivement l'imprimeur et le compositeur. Par conséquent, les erreurs et les imprécisions présentes dans le texte sont le résultat du travail de son père, du maître (*ama*) imprimeur qui lui apprit à faire ses premiers pas, et du compositeur qui ajouta des mots⁷⁶⁹.

⁷⁶³ P. Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias*, Madrid, por la Viuda de Juan Sánchez, 1640. Dédicace (*IdT*) : « *Y ya, señor, que con bueno o mal pretexto están impresas, van a los pies de V. E. para que, amparadas de su sombra, tengan alguna disculpa de salir a la luz* ».

⁷⁶⁴ P. Aretino, *Il Marescalco*, Venise, Bernardino dei Vitali Veneto, 1533. Dédicace (*IdT*).

⁷⁶⁵ Argentina Pallavicina fut la femme de Guido Rangone, représentant d'une des plus nobles familles de Modène. Voir note 9 de l'édition de la dédicace dans *IdT*.

⁷⁶⁶ Traduction de l'italien de Françoise Decroisette, éditrice de la dédicace de l'Arétin (*IdT*).

⁷⁶⁷ Comme l'éditrice de la préface dans le site *IdT*, Isabel Ibáñez, le spécifie, il s'agit bien de la librairie de Gabriel de León, qui fut un grand éditeur et imprimeur de la deuxième moitié du XVII^e siècle en Espagne.

⁷⁶⁸ Cf. : T. de Molina, *Cigarrales de Toledo*, M. Arroyo Stephens (ed.), Madrid, Biblioteca Castro Turner, 1994, p. 10.

⁷⁶⁹ *Ibid.* : « *De los defectos que en mí hallares, parte tiene culpa mi progenitor, y parte el ama que me enseñó a hacer pinitos : duelos me hicieron negra, que yo blanca me era. Ocho meses ha que estoy en las mantillas de una imprenta, donde, como niño dado a criar en el aldea, me enseñaron los malos resabios que en mí descubrieres : mentiras de un ignorante compositor que tal vez añadía palabras, tal sisaba letras. [...] Un padre tengo y dos ayos* ».

Patrizia De Capitani a d'ailleurs observé que l'utilisation de la métaphore de la paternité permet aux auteurs italiens de faire le bilan de leur production dramatique⁷⁷⁰ et, par conséquent, de promouvoir la circulation de leurs pièces auprès du public des lecteurs. Cela est vrai aussi pour les dramaturges espagnols. En effet, dans la préface de ses *Cigarrales*, Tirso de Molina donne la parole à son recueil qui dit à plusieurs reprises être le fils de l'auteur. Celui-ci, dit la préface du *Cigarrales*, lui a promis « plusieurs frères », notamment la suite de ce même recueil, les *Doce Comedias* et les *Doce Novelas*. Mais la préface se termine en dirigeant la réflexion vers la réalité économique et en demandant : « comment allons-nous manger ? »⁷⁷¹.

D'après les exemples cités, on comprend combien la question du financement de l'œuvre est centrale dans la vie d'un auteur. Ainsi que l'a montré Alejandro García Reidy à travers l'exemple de Lope de Vega, le lien existant entre la création littéraire et sa fonction économique est très compliqué. Selon le spécialiste, la professionnalisation de l'écriture dramatique est strictement liée aux revendications auctoriales portées par les auteurs, qui élaborent des stratégies d'autoreprésentation diverses afin de recevoir une reconnaissance sociale, économique et esthétique⁷⁷².

Le langage utilisé par les auteurs dans les dédicaces et dans les préfaces afin de mettre en valeur leur propre œuvre est des plus variés. Certains préfèrent un langage encomiastique, utilisé surtout dans les dédicaces afin de louer la grandeur du dédicataire et recevoir ses grâces. Comme on vient de le voir, ce type de discours est marqué davantage par l'opposition que les dramaturges créent entre la magnificence du dédicataire et la pauvreté de l'auteur.

L'écriture des comédies devient peu à peu une profession de *pane lucrando* (qui fait gagner de l'argent) comme disait Lope de Vega dans une lettre adressée à son protecteur, le Comte de Lemos⁷⁷³. Certains souhaitent que la profession d'écrivain de théâtre devienne une profession grâce à laquelle vivre, mais pour y parvenir, il faut faire évoluer l'image des dramaturges.

⁷⁷⁰ L'autrice évoque l'exemple de Anton Francesco Grazzini, qui dans le prologue de *La Strega* dit : « ainsi, ayant accouché de six filles, c'est-à-dire composé six comédies ». P. De Capitani, « Le langage figuré dans les prologues des comédies italiennes et françaises du XVI^e siècle : un enjeu de réception », M. Vuillermoz et A. Cayuela (dir.), *Les mots et les choses...*, op. cit., p. 248.

⁷⁷¹ T. de Molina, *Cigarrales de Toledo*, op. cit., p. 10-11 : « muchos hermanos me promete señor padre ; pero respóndole yo que « como comiéremos ».

⁷⁷² Alejandro García Reidy, *Las musas ramerás...*, op. cit..

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 206, note 25.

2. Écriture théâtrale et élévation sociale

Les écrivains de théâtre sont en effet la cible des critiques les plus acerbes de la part des doctes de leurs temps. Ils sont accusés d'avoir « rendu mécanique ce qui était libéral (nous ne pouvons nier que cet art le soit) avec comme seule autorité le plaisir du public »⁷⁷⁴. Toutefois, le théâtre « pour erroné qu'il soit, n'en est pas moins raisonnable », parce que les auteurs « au moins, mangent à leur faim, même s'ils n'en sortent pas grandis [...] », déclare Antonio López de Vega dans un de ses traités⁷⁷⁵. Écrites en langue vulgaire et traitant surtout des sujets de la vie quotidienne, les pièces sont à première vue un genre accessible à tout type de spectateur et de lecteur, c'est pourquoi écrire du théâtre est un exercice littéraire peu honorable, voué au plaisir du public. Dans le *Nouvel art de faire des comédies*, Lope de Vega se définit donc comme barbare : il dit ne pas respecter les règles imposées par les Anciens et se faire entraîner « par le flot du vulgaire, au risque que me traitent de parfait ignorant l'Italie et la France »⁷⁷⁶.

Un très beau et ironique portrait de la figure du dramaturge au XVII^e siècle nous est laissé par Giovan Battista Andreini dans le prologue de sa comédie *La venetiana*, éditée en 1619 en dialecte vénitien⁷⁷⁷. Après s'être présenté, Cabalao⁷⁷⁸ – le personnage censé introduire la comédie – décrit l'auteur comme quelqu'un n'ayant pas de cerveau, qui n'a jamais lu Aristote — lequel est « au contraire son principal ennemi ». De plus, l'auteur n'a point de cerveau et, pour se faire accepter par les hommes de qualité, passe son temps à gribouiller des comédies. Un peu plus tard dans le prologue, Cabalao défend l'auteur, et à travers une métaphore peu élégante, mais très claire pour le lecteur, il dit que « puisque du fumier naît aussi le champignon, qui est tellement bon, de la même façon il se peut que d'un tel auteur naisse quelque chose qui plaît – même si c'est difficile à croire »⁷⁷⁹.

⁷⁷⁴ Heráclito y Demócrito de nuestro siglo. *Descrivese su legítimo filósofo. Diálogos morales sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza y las Letras*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Alonso Pérez, 1641. Traduction de l'espagnol de A. Cayuela, « La construction de l'autorité du poète comique au Siècle d'Or », J. F. Lattarico, P. Meunier, Z. Schweitzer (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion...*, op. cit., p. 206.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ R. Marrast (éd), *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, t. II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1999, p. 1423.

⁷⁷⁷ Comme on peut le lire dans la page de titre de la pièce *La venetiana* (Venise, Alessandro Polo, 1619), elle fut publiée sous pseudonyme : « Cocalin de i Cocalini da Torzelo, Academico vizilante dito el Dormioto », mais la critique a depuis longtemps attribué cette pièce à Andreini. Cf. : E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. IV, Venise, Giuseppe Picotti, 1834, p. 156 et M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini. Tra poetica e drammaturgia*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1994.

⁷⁷⁸ Le public de Cabalao est composé de commères (*pettegole*). Il dit ne pas être là comme quelqu'un qui leur vend des rubans et des aiguilles, mais ce-jour là il leur propose des livres. En effet, dans le panier pendant de son cou, il n'y a que des copies imprimées du texte de *La venetiana*, qu'il devrait introduire.

⁷⁷⁹ G. B. Andreini, *La Venetiana*, Venise, Alessandro Polo, 1619 : « *Comedia composta senza gratia, e privilegio dei boni ordeni, dal'Autor nominao Puoco cervelo ; Vardé, lu non ha mai leto Aristotele, anzi el*

Victimes d'une réputation très négative, autant en Espagne qu'en Italie, les auteurs essayent de réévaluer leur image d'écrivain. Ils mettent en œuvre diverses stratégies pour gagner une réputation de poète savant. L'une d'elles recourt à la démonstration de leurs connaissances. Il est donc fréquent de retrouver dans les paratextes des références aux autorités classiques et des citations latines, afin de montrer que même un auteur de pièces théâtrales peut être érudit. Toutefois, comme nous venons de le voir, c'est toujours avec beaucoup d'ironie que les auteurs se livrent à cet excès d'érudition.

Dans les prochains paragraphes, nous verrons que les auteurs façonnent une image d'eux-mêmes conforme aux canons traditionnels des écrivains de cour du XVII^e siècle. Les auteurs rehaussent aussi l'estime que mériterait le théâtre en proposant que cet art soit considéré comme étant au même niveau que l'épopée et la poésie par exemple, qui sont tenus en grande considération par la tradition littéraire.

a. Le dramaturge érudit en Espagne

Dans son étude *Las musas ramerás*⁷⁸⁰, Alejandro García Reidy explique qu'à un certain moment de sa carrière, Lope de Vega aspire à contourner la célébrité de dramaturge producteur de « théâtre commercial » afin d'être effectivement reconnu en tant que poète de cour. Pour ce faire, Lope de Vega essaye de mettre au deuxième plan son activité de dramaturge et de valoriser ses qualités de poète. Cette distinction entre le théâtre et la poésie dérive d'une répartition hiérarchique des genres de la part des érudits, qui a des répercussions aussi au niveau de l'impression dramaturgique et à l'intérieur des bibliothèques privées⁷⁸¹. Selon García Reidy, cette réalité expliquerait le fait que nous ne possédons pas de portraits de Lope de Vega le représentant tenant une plume ou un livre entre ses mains⁷⁸². Lope de Vega semble vouloir éloigner de lui l'image d'écrivain de théâtre pour préférer une image de noble et de docte. Aucun de ses portraits ne figure dans ses recueils de comédies. Au contraire, ils ont été tous publiés dans des ouvrages poétiques⁷⁸³. À cause de sa renommée auprès du public des théâtres – la critique définit

xè sò capitalissimo nemigo ; in suma fè vostro conto, che quanto manco mi, per zonzer a l'altezza de i altri homeni, che tanto el manca lu de cervelo apresso quei, che scarabotola in sta profession de Comedie. Ma pur perché dal leame nasse anca el fongo, ch'è cusì bon, cusì anca poderave esser, che la lu fusse nassuo cosa, che podesse piaser; si ben a crederlo l'è gran fadiga ».

⁷⁸⁰ A. García Reidy, *Las musas ramerás...*, op. cit., p. 217-242.

⁷⁸¹ Voir respectivement le chapitre 2 et le chapitre 4 de cette thèse.

⁷⁸² A. García Reidy, *Las musas ramerás...*, op. cit., p. 232.

⁷⁸³ Pour les portraits de Lope de Vega, voir A. García Reidy, *Las musas ramerás...*, op. cit., p. 228-229 ou E. Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935. Les portraits de Lope de Vega sont aussi consultables dans l'Archive *Cervantes virtual* à partir du lien suivant :

Lope de Vega comme une « victime de son propre mythe »⁷⁸⁴, Lope de Vega abandonne vite son projet d'élever son image à celle de poète de cour et change d'attitude. À partir des premières années du XVII^e siècle, Lope de Vega décide de gérer sa propre production imprimée théâtrale, car une des causes qui font du théâtre un genre sous-évalué c'est bien la nature peu soignée des pièces imprimées. De plus, il y a aussi en Espagne des auteurs mineurs qui publient des pièces qu'ils n'ont pas écrites et qui appartiennent aux grands poètes reconnus⁷⁸⁵. C'est pourquoi Lope de Vega distingue deux types de poètes : les « bons » et les « mauvais » poètes, comme il le déclare dans le prologue de la *Parte XIII* de ses comédies. Les premiers sont de vrais scientifiques qui écrivent avec érudition et qui sont dignes d'estime. En revanche, les seconds ne sont que des ignorants (que dans le prologue de la *Parte XIII* il appelle « *legos ignorantes* », c'est-à-dire des ignorants qui ne dominent pas le latin), comparés à des médecins qui soignent les malades sans avoir étudié l'art de la médecine et qui, par conséquent, tuent un millier de personnes pour une qu'ils guérissent⁷⁸⁶.

L'image de l'homme vertueux et digne de la cour passe aussi à travers l'humilité que celui-ci doit montrer envers ses contemporains. Dans la préface de la *Parte XVI* des comédies de Lope de Vega, le Théâtre personnifié prend la parole pour parler de son auteur, dont il dit qu'il est une personne qui « dit toujours bien des autres », au contraire de ce que les autres disent sur lui. L'interlocuteur du Théâtre, un étranger (*Forastero*), commente son observation en répliquant que la célébrité ne s'acquiert pas à travers l'arrogance, mais plutôt à travers des œuvres. L'image que Lope de Vega veut faire passer de lui-même est celle d'un auteur humble et dont on mesure le succès à l'aune de ses écrits. De même, la devise en bas d'un de ses portraits déclare⁷⁸⁷ : « *Quid, humilitate, Invidia ?* » (« Que peut l'envie contre l'humilité ? »). Cela est aussi mis en valeur par la signification de l'image qui se présente comme un emblème, dont il respecte tous les ordres de la symbolique traditionnelle⁷⁸⁸. On voit sur la gauche le Mal, représenté par le

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Lope/index.html.

⁷⁸⁴ M. G. Profeti, *Nell'officina di Lope*, Florence, Alinea, 1998, p. 53.

⁷⁸⁵ Plusieurs auteurs espagnols dénoncent cette pratique. Par exemple, Lope de Vega en parle à l'intérieur de la préface qu'il écrit pour sa *Parte XIII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620). Disponible sur *IdT*. Même Tirso de Molina en parle dans la préface de la *Segunda parte* de ses comédies (Madrid, Imprenta del Reino, 1635). Disponible sur *IdT*.

⁷⁸⁶ Cf. : L. de Vega, *Parte Decimasexta*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621. Préface (*IdT*) : « *Los poetas que las escriben con erudición, aunque pocos, puesto que no siempre agraden al vulgo, son dignos de estimación, pero los legos ignorantes, aunque alguna vez le agraden y contenten, hablándole en su lengua, no aspiren a más fama que los médicos empíricos que curan sin arte y por uno que sanan por dicha matan mil por temeridad* ».

⁷⁸⁷ E. Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega...*, *op. cit.*

⁷⁸⁸ Les *emblemata*, dont Alciato publia un recueil en 1531, sont des allégories illustrées par des vers en latin. A. Alciato, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Milan, Adelphi, 2009, « Introduzione », p. XXV.

serpent, qui dans ce cas spécifique symbolise l'envie⁷⁸⁹ ; et sur le côté droit le Bien, représenté par le palmier, qui dans ce cas symbolise l'humilité⁷⁹⁰. En se croisant, ils encadrent le portrait de l'auteur.



Fig. 17 : Portrait de Lope de Vega publié dans les deux premières éditions de la *Arcadia* (1598-1599) et dans la première édition de *Isidro* (1599).

De même, le disciple de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, vers la fin de la préface de son *Primero tomo* des comédies avoue aussi avoir toujours bien parlé de tous, conformément aux bonnes manières du siècle, car, il ajoute, il faut considérer qu'un homme de bon langage est celui qui ne parle jamais mal des autres⁷⁹¹.

Juan Pérez de Montalbán ne craint pas le regard de ses contemporains : un de ses portraits est gravé et imprimé trois ans après à l'intérieur du *Segundo tomo* de ses comédies⁷⁹².

⁷⁸⁹ Dans la langue française est restée l'expression « serpent de l'envie » comme l'indique le Dictionnaire Littré (1872-1877), entrée : « serpent ».

⁷⁹⁰ On peut trouver une belle explication chez François de Sale, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Béthune Éditeur, 1836, p. 667-668 : « Passons à la seconde propriété que je trouve au palmier [...] qui n'est autre que la tres-sainte humilité ».

⁷⁹¹ J. Pérez de Montalbán, *Primero tomo de las comedias*, Madrid, Imprenta del reino, 1635. Préface (*IdT*).

⁷⁹² Il s'agit en effet de l'édition madrilène imprimée par l'Imprenta del Reino en 1638. Il y a un précédent :

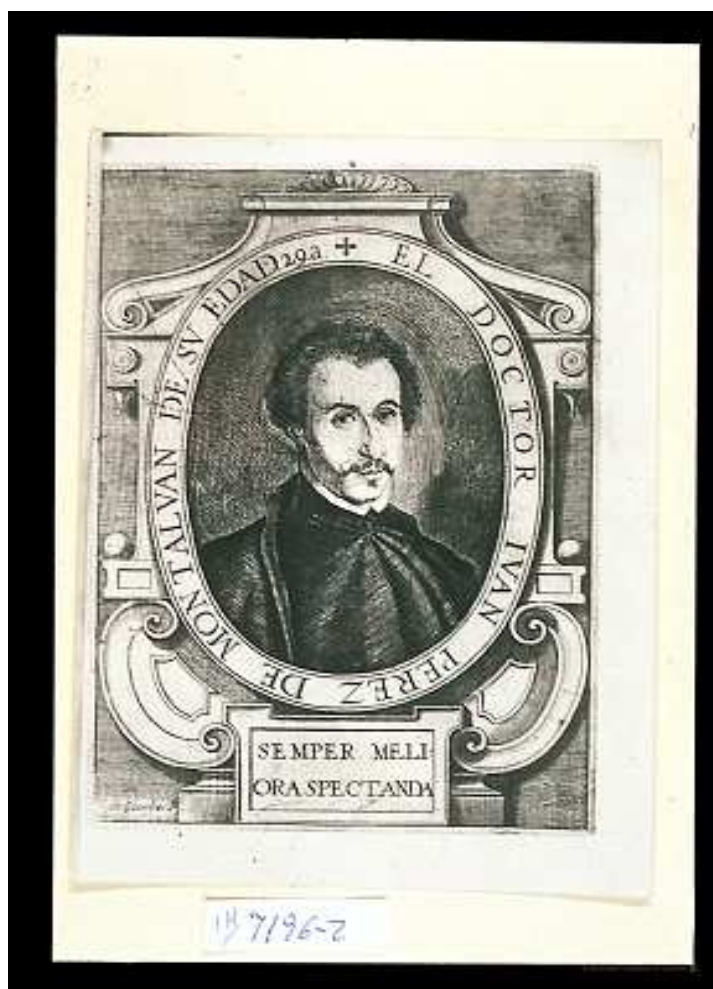


Fig. 18 : Portrait de Juan Pérez de Montalbán publié dans le *Segundo tomo* de ses comédies. Image conservée à la BNE (Biblioteca Digital Hispánica).

Comme nous pouvons le lire à l'intérieur du cadre, ce portrait représente Juan Pérez de Montalbán à l'âge de 29 ans. La devise « *semper meliora spectanda* » (« toujours dans l'attente du mieux ») est révélatrice encore une fois de la condition incertaine de l'écrivain.

Ces exemples montrent la centralité du problème de la condition de l'écrivain de théâtre à cette époque et le sentiment de revanche que les auteurs entendent finalement faire valoir.

En Espagne, au XVII^e siècle, personne ne sut mieux déployer l'image du poète de cour que Pedro Calderón de la Barca. Sa célébrité de « grand courtisan », selon la dénomination de Garrot Zambrana⁷⁹³, dérive surtout du fait que Calderón de la Barca

le portrait de Lope de Rueda sur le frontispice de *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias del excelente poeta y representante Lope de Rueda*, en 1567.

⁷⁹³ J. C. Garrot Zambrana, « La perspective du poète : lecture et représentation dans les préliminaires caldéroniens », M. Vuillermoz et A. Cayuela (dir.), *Les mots et les choses du théâtre*, op. cit., p. 91.

écrivit beaucoup d'*Autos sacramentales* destinés à la cour. Comme nous pouvons l'observer dans le titre de la *Cuarta parte* de ses comédies : « *Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca, Caballero de la Orden de Santiago* », son statut de parfait courtisan et de chevalier vertueux est reconnu par toute la société, y compris les éditeurs. Contrairement à Lope de Vega, Calderón de la Barca ne prend que rarement la parole dans les paratextes de ses recueils de comédies, et quand il le fait c'est surtout pour accuser la difficulté qu'entraîne la publication des comédies et pour revendiquer la paternité de ses œuvres, comme on peut le lire dans la préface de la *Cuarta parte* de ses comédies⁷⁹⁴.

Tout comme Lope de Vega, Calderón envisage d'abandonner l'écriture théâtrale. En effet, vers le milieu du XVII^e siècle, les jésuites et les autres clercs commencent une dure campagne antithéâtrale⁷⁹⁵. Comme nous le savons, Calderón n'abandonnera jamais le théâtre, mais il décide de protéger sa condition sociale en se consacrant surtout à l'écriture de pièces destinées aux grands événements de Cour. Ses portraits témoignent aussi de sa tentative de forger de lui une image de noble clerc savant : on le représente habillé de noir et avec un regard sérieux. Dans un des portraits conservés au Musée Lázaro de Madrid, Calderón tient entre ses mains un petit livre, qui fait penser à un petit livre d'heures⁷⁹⁶. Mais à la différence de Lope de Vega, qui cache son visage aux lecteurs des livres de théâtre, certains des portraits de Calderón de la Barca sont aussi gravés à l'intérieur de ses comédies. Le portrait que l'on peut voir dans l'édition posthume *Verdadera quinta parte de las comedias de Calderón*, éditée par Vera Tassis en 1715 en est un exemple. Dans ce portrait on peut lire la devise en latin « *Sapientias hominis lucet in Vultu eius, et potentissimus facem illius commutabit* » (la sagesse de l'homme sage luit sur son visage et le Tout-Puissant le lui change comme il lui plaît)⁷⁹⁷, qui suggère au lecteur que Calderón est d'abord un homme sage et ensuite que de sa sagesse, Dieu seul est le maître. Comme on peut l'observer à partir des indices présents dans le portrait, au moment de sa réalisation, l'auteur est âgé de 81 ans et l'allégorie de la Renommée le couronne avec un laurier, ce qui témoigne de sa célébrité reconnue partout et par tous.

⁷⁹⁴ P. Calderón de la Barca, *Cuarta parte de comedias nuevas*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1672. Dédicace (*IdT*).

⁷⁹⁵ E. M. Wilson et D. Moir, *Historia de la literatura española*, t. 3, Barcelone, Ariel, 2012 (1^e éd. 1974), p. 174.

⁷⁹⁶ Portrait anonyme de Calderón conservé au Musée Lázaro Galdiano de Madrid.

⁷⁹⁷ Devise tirée de la *Bible, Ecclesiastæ*, chap. 8, v.1. Traduction de l'Abbé Sionnet, Paris, Bureau de la bibliothèque ecclésiastique, 1840, t. 8, p. 140.

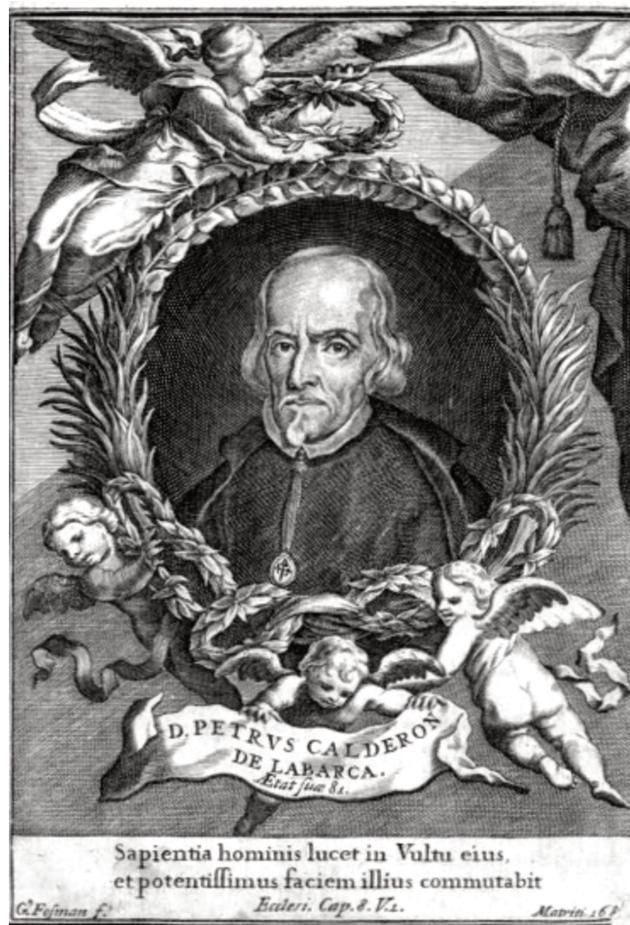


Fig. 19 : Portrait de Pedro Calderón de la Barca présent dans l'édition posthume *Verdadera quinta parte de las comedias de Calderón*, éditée par Vera Tassis en 1715.

b. Le dramaturge érudit en Italie

Lorsqu'on observe le domaine italien, on constate que les dramaturges tentent également de se mettre en valeur à travers les paratextes. Certains d'entre eux font une nette distinction entre les bons et les mauvais écrivains de théâtre. Ainsi Pier Maria Cecchini, signale-t-il dans la préface de sa comédie *La Flaminia schiava*⁷⁹⁸ l'existence d'auteurs qui ont « la réputation d'être de bons écrivains de comédies imprimées », mais qui en réalité n'écrivent que des « introductions malhonnêtes »⁷⁹⁹.

⁷⁹⁸ P. M. Cecchini, *La flaminia schiava*, Venise, Giacomo Antonio Somasco, 1612. Préface (*IdT*).

⁷⁹⁹ *Ibid.* : « non si vedrebbero tante disoneste introduzioni scritte da molti che hanno nome di buoni scrittori ». À travers ces mots, l'auteur se réfère aux dramaturges-acteurs qui ont une renommée et qui sont appréciés par les princes des plus importantes cours italiennes et étrangères. Comme l'a signalé Francesco D'Antonio, éditeur du projet *IdT* pour la préface de Cecchini, l'auteur est en train de lancer une accusation à son contemporain et adversaire Giovan Battista Andreini, qui, à la différence de Cecchini, devint le directeur de la troupe d'acteurs du duc de Mantoue, Vincent I^{er} de Gonzague (1562-1612), qui fut l'un des plus importants princes de l'Italie de la première moitié du XVII^e siècle. Amateur des arts, Vincent I^{er} de Gonzague fut un grand mécène pour les artistes, dramaturges et écrivains. Cf. : *DBI*, entrée Pier Maria Cecchini.

Il faut d'ailleurs souligner que dans l'Italie du XVII^e siècle, les dramaturges étaient souvent aussi des acteurs. C'est pourquoi selon Giovan Battista Andreini il faut distinguer deux types de dramaturges : les écrivains professionnels et les amateurs (*dilettante*). Dans la dédicace adressée à Alessandro Striggio, conseiller du duc de Mantoue à Milan, signée par l'éditeur milanais Pandolfo Malatesta – mais qui est aujourd'hui reconnue comme étant de la main d'Andreini⁸⁰⁰, Giovan Battista déclare qu'au moment même où l'on s'amuse à nouveau à représenter des comédies, très peu d'auteurs peuvent être considérés comme étant à la fois écrivains et acteurs⁸⁰¹. Dans cette dédicace Andreini se décrit comme un « homme avisé et savant, aussi bien dans la déclamation que dans l'écriture »⁸⁰². Andreini, comédien de l'Art et fils de Francesco et Isabella Andreini⁸⁰³, deux célèbres acteurs et écrivains de la troupe des *Gelosi*, cherche ainsi à se distinguer de la catégorie des « acteurs-bouffons », ces derniers ayant depuis Aristote une renommée encore plus négative que celle des comédiens *dell'Arte*⁸⁰⁴.

Giovan Battista Andreini est l'un des écrivains de théâtre du XVII^e siècle, qui pendant toute sa carrière d'acteur, de directeur de troupe et d'écrivain essaye de mettre en valeur son image ainsi que le travail des acteurs-écrivains⁸⁰⁵. Il dit très clairement qu'il imprime afin que les personnes puissent savoir que « les comédiens, [qui] rédigeant ce genre de fable, ont été des ennemis vertueux de l'oisiveté nocive »⁸⁰⁶.

Dans ses dédicaces et ses préfaces, Andreini ne manque pas d'étaler sa condition d'écrivain au service du Duc de Mantoue⁸⁰⁷. Il est très attentif à sa promotion⁸⁰⁸ et l'image

⁸⁰⁰ M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini...*, *op. cit.*, p. 40-41.

⁸⁰¹ G. B. Andreini, *Lo schiavetto*, Milan, Pandolfo Malatesta, 1612. Dédicace.

⁸⁰² L. Mariti, « Les stratégies éditoriales... », *op. cit.*, p. 145.

⁸⁰³ Sur la vie de la célèbre actrice italienne voir F. Romana de' Angelis, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Florence, Sansoni 1991.

⁸⁰⁴ E. Tamburini, « Commedia dell'arte: indagini e percorsi intorno a un'ipotesi », publié dans *Drammaturgia.it* le 5 juillet 2010. Comme le résume l'autrice, Bernardino Ricci, bouffon de la cour de Médicis, publie entre 1633 et 1635, un traité s'appelant *Il Tedeschino ovvero difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere*, où il met à l'honneur l'œuvre du bouffon comme étant quelqu'un qui doit être un érudit car on lui demande les compétences de l'homme de cour décrites dans le *Courtisan* de Baldassarre Castiglione.

⁸⁰⁵ Cette mise en valeur du théâtre de la part d'Andreini s'exprime aussi directement dans certaines de ses pièces où, comme l'explique Cécile Berger qui a analysé *Le due commedie in comedia*, l'auteur met en scène les spectateurs. C. Berger, « La "comédie du spectateur" dans *Le Due Comedie in comedia* de G. B. Andreini (1623) : la réception mise en scène », F. Decroisset (dir.), *Les traces du spectateur. XVII^e – XVIII^e siècles*, Saint-Denis, PUV, 2006, p. 93 : « [...] aux dires de ceux qui cherchent à diaboliser les comédiens de métier, les impressions et les émotions provoquées par les spectacles contaminent hommes et femmes de tous bords en leur inoculant le poison de choses inouïes, pour défendre le théâtre, il faut donc réhabiliter sa réception ».

⁸⁰⁶ G. B. Andreini, *Lo schiavetto*, Venise, Giovanni Battista Ciotti, 1620, Préface « ai benigni lettori ». L'oisiveté était déjà condamnée par sa mère, Isabella Andreini, dans la dédicace de sa pastorale *La Mirilla*. On y reviendra dans le prochain chapitre, lorsqu'on parlera de la femme lectrice et spectatrice.

⁸⁰⁷ Même dans la dédicace de la représentation sacrée, *L'Adamo* (Milan, Geronimo Bordonio, 1613), adressée à Marie de Médicis, deuxième épouse d'Henri IV et depuis reine de France, il rappelle que son mécène est le Duc de Mantoue, dont lui, il est son serviteur.

⁸⁰⁸ À ce propos cf. : L. Mariti, « Les stratégies éditoriales... », *op. cit.*, p. 121-150.

qu'il veut transmettre à ses contemporains est claire. Dans *La Centaura* il se définit lui-même comme étant « *scenico professore* »⁸⁰⁹ (« professeur scénique »), un professionnel de la scène, et un « *avezzo* » (« habitué ») de l'imprimerie. La volonté d'enseigner aux comédiens « amis des passe-temps vertueux » à bien jouer ses pièces est d'ailleurs explicitée dans les textes appelés « *Ordine per recitare* » (« suggestions pour jouer »), qu'il place et fait imprimer à la fin de la plupart de ses comédies⁸¹⁰, et lesquels ressemblent à des manuels d'usages adressés à la fois aux chefs de troupes et aux lecteurs⁸¹¹.

Andreini tenait particulièrement à son image, c'est pourquoi il n'hésita point à faire imprimer ses portraits dans les pièces liminaires de certaines de ses pièces. Contrairement au portrait de son père, acteur et écrivain lui aussi, représenté tenant entre les mains un masque⁸¹², les trois portraits qui nous restent d'Andreini le représentent comme un gentilhomme élégant empoignant un sabre. Le premier portrait, qui apparaît dans l'édition de la *Florinda* (Milan, Bordone, 1606), ne présente aucun signe de sa profession. En revanche et contrairement à ce que Maurizio Rebaudengo dit dans son étude⁸¹³, les deux derniers portraits, celui qu'on retrouve dans l'édition de *L'Adamo* (Milan, Bordone, 1613) et celui qui est présent à l'intérieur de l'édition du *Schiavetto* (Venise, Ciotti, 1620)⁸¹⁴, fournissent des preuves de son activité d'acteur et écrivain.

Le deuxième portrait (**fig. 20**) porte, dans le cadre qui entoure l'image du poète, l'indication de son statut de comédien de la troupe des *Fedeli* : « *Gio. Battista Andreini Fiorentino Comico Fedele, del Ser.^{mo} S.^{re} Duca di Mantova d'età d'anni XVI* » (« G. B. Andreini florentin comédien de la troupe des Fedeli du duc de Mantoue, âgé 29 ans »).

⁸⁰⁹ G. B. Andreini, *La centaura*, Venise, Salvador Sonzonio, 1633. Préface (*IdT*).

⁸¹⁰ La comédie *Lo schiavetto* présente ce « Ordine » à la fin.

⁸¹¹ Voir chap. 9.

⁸¹² Le peintre Domenico Fetti, auquel Andreini dédia une de ses comédies, c'est-à-dire la *Venetiana* (Venise, Alessandro Polo, 1619), signe en 1621 un portrait dont le titre est « *Ritratto di un attore* ». L'acteur est probablement le père de Giovan Battista Andreini, Francesco Andreini, représenté tenant entre ses mains un masque de théâtre. Par contre, les portraits de sa mère, la célèbre Isabella Andreini, ressemblent plus à ceux de Giovan Battista et ils apparaissent à l'intérieur de ses recueils des *Rime* (1601) et des *Lettere* (1607).

⁸¹³ M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini, op. cit.*, p. 9.

⁸¹⁴ Les trois portraits d'Andreini sont visibles à l'intérieur de l'œuvre de M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini...*, *op. cit.*



Fig. 20 : Portrait de Giovan Battista Andreini inclus dans l'édition de *L'Adamo*, Milan, Bordone, 1613, f. b3 v.

Sur le troisième portrait (**fig. 21**), Andreini est représenté en buste portant un sabre, un heaume, et dans la main gauche apparaît aussi une plume – un clair symbole du métier de l'écrivain – son regard fixe le lecteur.

Un guerrier tenant une lance de sa main droite, Mars, et un poète tenant une lyre de sa main gauche, Apollon, posent un heaume sur la tête d'Andreini. Le message est clair : Giovan Battista Andreini veut être reconnu comme un célèbre poète érudit (Apollon), noble chevalier de cour (Mars). Andreini éloigne de lui l'image d'acteur *dell'Arte*, évidente dans le portrait de son père Francesco, pour s'approprier une image bien plus noble, celle de l'érudit de cour. Cette image est très proche de celle que l'on a vue avec l'exemple de Calderón de la Barca en Espagne, bien que les écrivains aient eu une vie et une carrière très différentes l'une de l'autre.



Fig. 21 : Portrait de Giovan Battista Andreini inclus dans l'édition du *Schiavetto*, Venise, Ciotti, 1620.

Nous avons beaucoup parlé de Giovan Battista Andreini, car à notre connaissance les portraits des écrivains italiens sont très rares à l'intérieur des éditions de pièces de théâtre, pour ne pas dire inexistantes. De fait, nous n'avons retrouvé qu'un seul autre portrait à l'intérieur des autres œuvres de théâtre examinées. Il s'agit de celui de l'auteur Giambattista Guarini, placé à l'intérieur de la tragi-comédie *Pastor Fido* éditée en 1621 par Giovanni Battista Ciotti à Venise. Cette fois-ci, le portrait trouve sa place juste avant le prologue de la pièce, comme pour suggérer que c'est l'auteur lui-même qui déclame le prologue ouvrant la tragi-comédie. L'écrivain est par contre présenté sans aucune référence à son activité de poète, et reprend le même style que celui des portraits de Lope de Vega.

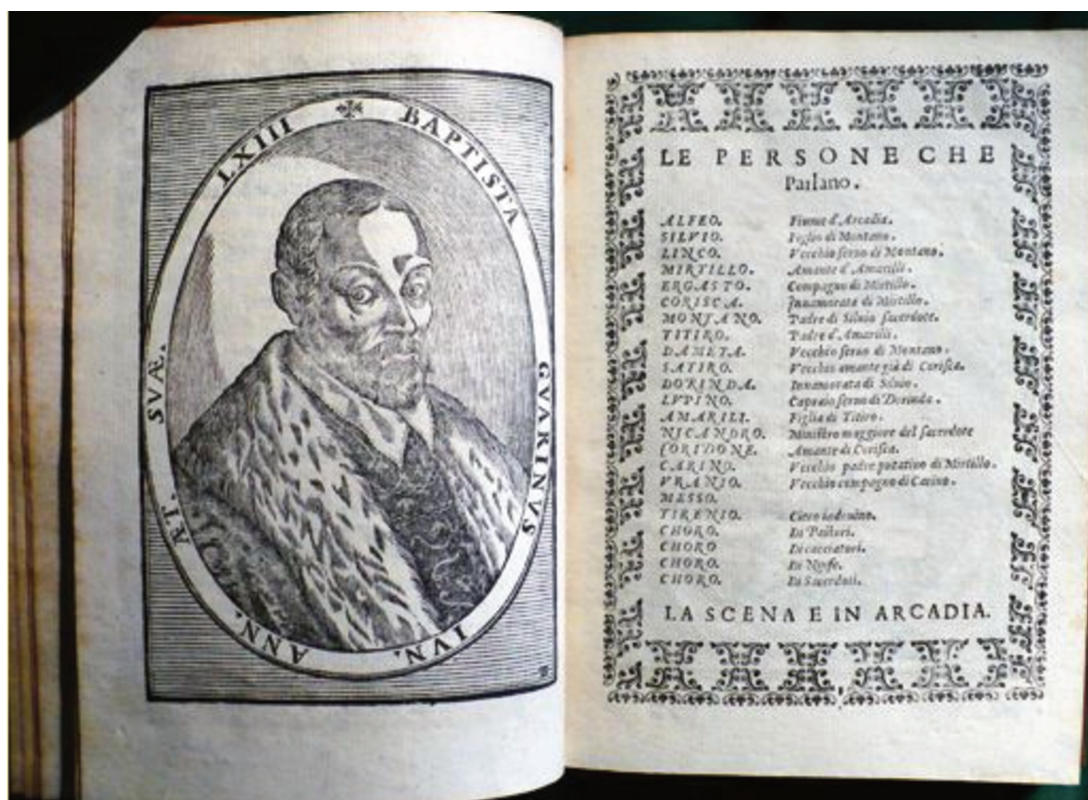


Fig. 22 : Portrait de Giambattista Guarini, inclus dans l'édition du Pastor fido, Venise, Ciotti, 1621.

Les exemples que nous avons évoqués montrent assez clairement que l'écrivain de théâtre s'investit beaucoup dans la défense de son propre statut de poète de cour, chevalier vertueux de l'art de la scène. Cela est bien évident avec l'italien Giovan Battista Andreini, qui n'était pas seulement écrivain, mais aussi acteur. Si au XVI^e siècle, l'auteur souhaitant vivre de son écriture doit forcément être au service d'un grand seigneur et devenir ainsi poète de cour, au XVII^e siècle, certains auteurs de théâtre peuvent vivre de leur production, comme Lope de Vega et Giovan Battista Andreini, et se définir comme des « auteurs professionnels » à la manière de ceux de la seconde moitié du XVIII^e siècle⁸¹⁵.

Il est clair que la présence du portrait de l'auteur dans l'œuvre de théâtre souligne la dignité littéraire qu'on lui reconnaît. De plus, en légitimant le travail du dramaturge, on admet d'un côté la propriété intellectuelle de l'auteur sur ses créations, et on favorise de l'autre la création d'un espace littéraire du théâtre.

⁸¹⁵ R. Chartier, « L'homme de lettres », M. Vovelle, *L'homme des Lumières*, Paris, Seuil, 1996, p. 159-209. Marzia Pieri rappelle que les grands acteurs de toute l'Europe consacrent une attention particulière à leurs portraits, qui sont un « outil d'annoblissement cultivé qui fut longtemps réservé aux écrivains et aux scientifiques ». Cf. : M. Pieri, « Il teatro di carta. Spigolature », *art. cit.*, 134.

II. Les auteurs parlent de leurs œuvres et du théâtre

Conscients du fait que, généralement, une pièce de théâtre est beaucoup moins longue qu'un autre type de textes (roman, traité, essai), les dramaturges présentent souvent leur œuvre comme une petite œuvre, « *un'operetta* », un petit don⁸¹⁶ offert humblement aux dédicataires-protecteurs. Les auteurs qualifient aussi leurs pièces sur la base du genre auquel elles appartiennent. S'il s'agit d'une pièce accompagnée de musique, alors on l'appelle « petite composition » ; s'il s'agit d'une comédie, certains la définissent comme « bouffonnerie »⁸¹⁷ ; s'il s'agit d'une pastorale, elle est nommée « petite pèlerine sauvage »⁸¹⁸ etc.

Nous avons déjà évoqué plus haut que la pièce est par nature associée à la figure de la femme, car « les auteurs de l'antiquité, les philosophes ainsi que les poètes, ont toujours représenté les neuf muses sous les formes et les vêtements de femmes »⁸¹⁹, affirme Lope de Vega. Le fait d'attribuer à la pièce des caractéristiques liées à la sphère féminine permet aux auteurs d'insister sur la finalité d'une pièce théâtrale, représentée ou imprimée : plaire et amuser le public. En effet, une pièce qui ressemble à une femme est par nature délicate et séduisante. Notamment, dans la dédicace adressée à Ramiro Felipe Núñez de Guzmán, José Camerino compare sa comédie, *La dama beata*⁸²⁰, à une femme que le dédicataire doit protéger des jaloux »⁸²¹.

Enfin, il y a aussi des auteurs qui présentent leur livre par le biais des dédicataires qui rappellent les personnages de la pièce. Notamment, l'autrice et *cantatrice* Margherita Costa dédie sa comédie *Li buffoni* (1641)⁸²² à l'acteur Bernardino Ricci, appelé le *Tedeschino*. Dans la dédicace, Margherita Costa se demande qui mieux que lui, bouffon de métier, peut apprécier ce genre de comédie dont le sujet le concerne de très près : « si avec cette pièce, je n'ai eu d'autre intention que celle d'inventer des bêtises, de représenter des bizarreries et d'imiter des sottises, à qui d'autres pourrais-je l'adresser sinon à vous qui façonnez ma pensée ? »⁸²³. Lope de Vega aussi choisit de dédier une des

⁸¹⁶ J. Bermudéz, *Primeras tragedias españolas*, Madrid, Francisco Sánchez, 1575. Dédicace (*IdT*).

⁸¹⁷ M. Costa, *Li buffoni commedia*, Florence, Amadore Massi, 1641. Dédicace.

⁸¹⁸ F. Contarini, *Finta fiammetta*, Venise, Ambrosio Dei, 1611. Dédicace.

⁸¹⁹ L. de Vega, *Primera parte de las dos famosas comedias de Don Juan de Castro, Parte decinueve*, Madrid, Juan González, 1624, Dédicace (*IdT*) : « *Siempre fueron las nueve Musas pintadas de los antiguos, así filósofos como poetas, en forma y hábito de damas* ».

⁸²⁰ J. Camerino, *La dama beata*, Madrid, Pablo de Val, 1655. Dédicace (*IdT*).

⁸²¹ *Ibidem*, « *Todo le asseguro si admite las visitas de una dama (que será por esto en el verdadero sentir Beata) que le festeje por noble, sigue por entendido y quiere por galán, para que por todo V. E. la defienda ; si alguno celoso (que rústico en la gala Española, y en la Corte no le presumo) quisiere dejar su decoro* »

⁸²² M. Costa, *Li buffoni*, *op. cit.*

⁸²³ *Ibidem*, « *Se in essa non hebbi altra mira che d'inventar scioccherie, rappresentar balordaggini, ed imitar stoldidezze, a qual più di voi vestito del mio pensiero poss'io appoggiarla ?* ».

ses pièces, *La malcasada*⁸²⁴, à un juriste : « *l'insigne jurisconsulto Don Francisco de la Cueva y Silva* ». L'un des personnages de sa pièce est en effet un avocat. L'auteur orne d'ailleurs la dédicace de phrases latines se référant au domaine juridique⁸²⁵. Lope de Vega loue également Doña Ángeli Vernegali, dédicataire de *La corona merecida*⁸²⁶, pour sa beauté et son courage qui font écho aux qualités de la protagoniste de sa comédie.

Qu'elle soit petite, courte, amusante ou tragique, la pièce est avant tout une fable (favola ; fabúla), une « invention », fruit de l'imagination du poète⁸²⁷. Giacinto Andrea Cicognini reconnaît qu'il « compose par pure fantaisie ; ma fantaisie n'a d'autre fin que d'amuser. Amuser, selon moi, ce n'est rien d'autre qu'aller au-devant du génie et du goût de celui qui m'écoute ou me lit »⁸²⁸. La lecture d'une pièce s'inscrit dans la catégorie de lectures de divertissement, mais pour divertir son propre lecteur il faut se conformer au goût, à la langue et aux usages de son temps⁸²⁹.

1. Un théâtre imprimé expression du plaisir et du nouveau goût du public

Les dédicaces montrent que le public du livre de théâtre imprimé est aussi hétérogène que celui de la scène. Nous avons signalé des dédicataires nobles et très connus, comme des rois et des princes, mais aussi des dédicataires moins célèbres, qui témoignent de l'ouverture de la pièce destinée à un public toujours plus large.

La plupart des auteurs affirment éditer leurs œuvres pour celles et ceux qui n'ont pas eu la possibilité d'assister à la représentation de la pièce. Déjà dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, Anton Francesco Grazzini (dit le *Lasca*) dans la dédicace de sa

⁸²⁴ L. de Vega, *La malcasada*, in *Parte XV*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621. Dédicace (*IdT*).

⁸²⁵ Sur les rapports entre les juristes et les lettres nous rappelons le colloque organisé par Christophe Couderc en février 2018 à l'Université Paris Nanterre : *Le procès et sa mise en scène – droit et littérature dans l'Espagne du siècle d'or* et en particulier la communication d'A. Cayuela, « Lope jurista : los libros de Derecho y la república literaria del XVII ».

⁸²⁶ Pièce insérée à l'intérieur de la *Parte Quatorze* des comédies de Lope de Vega (éditée à Madrid par Juan de la Cuesta en 1620).

⁸²⁷ L. de Vega, *Primera parte de las dos famosas comedias de Don Juan de Castro*, in *Parte decinueve*, Madrid, Juan González, 1624. Dédicace (*IdT*). Puis, dans l'édition critique de la dédicace de la pièce *Lo fingido verdadero*, éditée à l'intérieur de la *Decimasexta parte* des comédies de Lope de Vega (*IdT*), Christophe Couderc explique une fois de plus que l'utilisation du mot « fable » désigne des « comedias divertissantes dont le sujet est inventé ». Un très récent et bel article de Christophe Couderc éclaire la taxinomie utilisée par les auteurs en Espagne au Siècle d'Or. Voir : C. Couderc, « Paratexte et taxinomie. À propos de certaines désignations génériques du théâtre espagnol », M. Vuillermoz et A. Cayuela (dir.), *Les mots et les choses du théâtre*, op. cit., p. 141-156.

⁸²⁸ G. A. Cicognini, *Giasone*, Florence, Onofri, 1656, *Préface (IdT)* : « *Io compongo per mero capriccio ; il mio capriccio non ha altra fine che dilettere. L'apportare diletto appresso di me non è altro che l'incontrare il genio e il gusto di chi ascolta o legge* ». Traduction en français tirée de <http://baroquelibretto.free.fr/cicognini.htm>.

⁸²⁹ Nous avons en partie parlé de ce sujet dans notre article : « L'héritage de la Poétique d'Aristote dans les préfaces des pièces de théâtre du XVII^e siècle », M.-N. Fouligny et M. Roig Miranda (dir.), *Aristote dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : transmissions et ruptures*, Nancy, Université de Lorraine, 2017, p. 199-216.

comédie *La Gelosia*⁸³⁰, affirme qu'il publie sa pièce afin que les personnes qui n'ont pu ni la voir ni l'entendre puissent la lire « *a suo piacimento* » (à leur gré). L'éditeur Angelo Tavanno est du même avis. Il déclare en effet qu'il imprime les pièces de Lope de Vega afin que ceux qui n'ont pas eu la possibilité d'aller au théâtre à cause de leurs occupations puissent en jouir chez eux. Ces personnes peuvent ainsi trouver du plaisir par le biais de la lecture de la pièce. L'éditeur vénitien Giovanni Battista Ciotti avoue à Alessandro Gambalunga, destinataire de l'édition datée 1601 de l'œuvre *I duoi fratelli rivalli* de Gianbattista Della Porta, avoir pensé à lui lorsqu'il a décidé d'imprimer cette pièce : après les exercices difficiles qu'il a l'habitude de faire, il pourra ainsi se livrer à une lecture moins pesante. Plus tard, Vincenzo Nolfi, auteur de *Il Bellerofonte*⁸³¹, déclare que s'il a décidé de faire imprimer son drame en musique c'est pour amuser son lecteur et certainement pas pour l'ennuyer.

Le théâtre s'adapte à tout type de lecteur. Les dédicaces de Lope de Vega aux enfants de son ami, l'écrivain Juan de Piña, montrent que les jeunes lecteurs ne sont pas non plus négligés par les auteurs. En 1620, Lope de Vega dédie à Jacinto de Piña la comédie *El desposorio encubierto*, et en 1621, il dédie *El hidalgo abencerraje* à Ana de Piña⁸³². Lope invite Jacinto de Piña à lire sa comédie en guise de divertissement utile et pour le reconforter après la mort de sa sœur : « Dans un événement aussi fort que celui d'avoir perdu une sœur telle que Mme Clementa Cecilia, que Votre Grâce la lise [la pièce] pour reconforter son esprit »⁸³³.

Le théâtre n'est pas seulement amusement des laïcs, mais aussi des hommes et des femmes d'Église. L'éditeur Vittorio Baldini s'adressant au cardinal Serra dans la dédicace de l'*Alceo* d'Antonio Ongaro (éditée en 1614 à Ferrara), dit que la pièce a été imprimée pour « celui qui n'a pas eu la chance de la voir sur scène [afin que] ne lui soit pas ôtée la possibilité de l'admirer par écrit ». Encore, dans la préface au recueil *Il primo libro di rappresentazioni et feste di diversi Santi et Sante del Testamento*, l'imprimeur avoue avoir édité cet ouvrage pour toutes les personnes religieuses qui désirent s'amuser un peu

⁸³⁰ A. Grazzini, *La Gelosia*, Florence, Giunti, 1568. Dédicace : « *Io sendomi risoluto a stamparla accioche chi nella potette ne vedere, ne udire la possa leggere a suo piacimento* ».

⁸³¹ V. Nolfi, *Il Bellerofonte, dramma musicale*, G. B. Surian, Venise, 1642. Avis au lecteur placé à la fin de la pièce (p. 129) : « *Lettore ; più cose, dopò la Stampa del Scenario, hanno nell'Opera alteratione, & riforma, onde se nel numero delle Scene, ò in qualche parte dell'introdotta in esse troverai dall'uno all'altra alcuna diversità non ti mettere al critico di primo tratto ; ricevi ogni cosa di buon occhio, mentre s'ha per solo fine il tuo minor tedio, e maggior diletto* ».

⁸³² Les deux comédies se trouvent à l'intérieur de la *Parte XIII*. La dédicace à Juan de Piña est disponible en ligne sur le site *IdT*.

⁸³³ L. de Vega, *Comedias Parte XIII*, t. I, Prolope (ed.), Nalia Fernández Rodríguez (coord.), Madrid, Gredos, 2014, p. 774 : « *V. m. la lea por recreación del ánimo, en tan fuerte suceso como haber perdido con tal desgracia tal hermana como la señora doña Clementa Cecilia* ».

pendant l'année⁸³⁴. Les hommes et femmes d'Églises ne lisaient pas que de pièces à sujet religieux comme celles éditées par les Giunti, mais aussi des livres de comédies. Cette constatation est confirmée à la fois par les résultats de nos recherches⁸³⁵ et aussi par une religieuse elle-même dont nous possédons le témoignage⁸³⁶.

Ces exemples montrent que le théâtre devient un genre à lire pour le divertissement de tous, personne n'en est exclu, car les dramaturges ciblent des publics variés. Cependant, contenter le public n'est pas facile. Comprendre le goût du public est une chose, mais conformer ses propres pièces au goût du public et justifier les choix stylistiques (la langue, la forme et les sujets) en est une autre. Le débat sur la construction de l'autorité du dramaturge va donc de pair avec l'élaboration d'une nouvelle poétique du genre théâtral qui doit s'adapter à son époque. Au XVII^e siècle, la « nouvelle génération de dramaturges »⁸³⁷ est partagée entre les irréguliers, à savoir les représentants d'un théâtre « moderne », et les réguliers, à savoir les admirateurs du théâtre classique. La nouveauté est le maître-mot d'une esthétique qui évolue en opposition aux règles d'Aristote et revendique très tôt la spécificité d'une tradition nationale moderne⁸³⁸, dont la langue vulgaire est l'expression.

Lope de Vega, dans sa *Parte XIX*, renvoie à « une poétique invisible qu'à présent il faut tirer des livres en langue vulgaire »⁸³⁹. Lope condamne les *teóricos* qui se fondent aveuglément sur les poétiques anciennes d'Aristote et d'Horace sans tenir compte du « phénomène de la vie moderne »⁸⁴⁰, donc de l'évolution du public, véritable destinataire de l'œuvre théâtrale. De même en Italie, à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, l'écriture dramatique est caractérisée par l'accentuation des éléments romanesques et pathétiques qui prouvent la capacité des auteurs à s'adapter aux variations de mentalité et de goût du public⁸⁴¹. De plus, les dramaturges italiens de la fin de la Renaissance

⁸³⁴ *Il primo libro di rappresentazioni et feste di diversi Santi et Sante del Testamento*, Florence, Giunti, 1555. Cité par L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* »..., *op. cit.*, p. 185 : « *servirà come io aviso, questa [...] raunanza, perché desiderando le persone religiose in qualche tempo dell'anno pigliare un poco di ricreatione, habbian cagione di recitare et leggere alcuna di queste rappresentazioni poste sul presente libro* ».

⁸³⁵ Voir deuxième partie, chap. 5.

⁸³⁶ Nous reviendrons sur cet exemple au chapitre 9.

⁸³⁷ G. Forestier, « Du côté du plaisir : la naissance de la critique dramatique moderne au XVII^e siècle », *Storiografia della critica francese nel Seicento*, Bari, Adriatica – Paris, Nizet, 1986, p. 13-30 : p. 13.

⁸³⁸ V. Lochert, « *Prologhi*, préfaces, *prólogos* : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XV^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques*, n°83 (2014), pp. 17-34 : p. 31.

⁸³⁹ L. de Vega, *Parte XIX*, Madrid, J. González, 1624. Préface : « *una poética invisible que se ha de sacar agora de los libros vulgares* ».

⁸⁴⁰ R. Menéndez Pidal, « El Arte Nuevo y la nueva biografía », *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1947, p. 113.

⁸⁴¹ P. De Capitani, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005. En particulier, voir la conclusion du livre, où l'autrice résume très clairement l'évolution de la *commedia erudita* (la comédie d'inspiration latine et

s'attachent surtout à la question de la langue comique qui doit s'adapter au milieu bourgeois et populaire de la comédie. En ce sens, malgré l'exemple de l'Arioste, qui réécrivit deux de ses pièces en vers, la plupart des écrivains italiens privilégient la prose⁸⁴². C'est pour cette raison que les dramaturges, de la même manière que Lope de Vega, condamnent de plus en plus le caractère classique et dépassé des Anciens, et embrassent les nouveautés dramaturgiques. Les règles fixées par Aristote ne permettent pas de faire preuve de liberté sur la scène : la distinction nette entre la tragédie et la comédie ne permet pas d'expérimenter de nouveaux genres, l'unité d'action ne permet pas des intrigues très élaborées et parfois compliquées comme c'était le cas pour les intrigues lopesques parfois proches des intrigues romanesques.

On peut trouver dans les paratextes dramatiques des XVI^e et XVII^e siècles des éléments qui nous aident à comprendre l'évolution du genre théâtral de cette époque. Les exemples sont variés, allant des prologues (le prologue de Cervantès à ses *Ocho comedias*, par exemple, présente une première histoire du théâtre espagnol ; de même que celui de Quevedo, qui introduit la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, construit une sorte de discours autour de la *licitud del teatro* en Espagne⁸⁴³) jusqu'aux préfaces plus spécifiques destinées à faire l'éloge d'un sous-genre théâtral nouveau.

2. La multiplicité des genres et l'influence espagnole

Dans la deuxième partie de notre thèse, l'analyse des inventaires de bibliothèques privées nous a permis de constater que, parmi les différents genres théâtraux, la comédie l'emporte très largement sur la tragédie au XVII^e siècle. C'est dans les préfaces que les auteurs essaient d'élever la comédie à un statut littéraire équivalent à celui de la tragédie. Le texte de référence est la *Poétique* d'Aristote. Dans cette perspective, rappelons quelques lignes du prologue de la comédie *Gli duoi fratelli rivali* de Giambattista Della Porta : « Cela est bien loin du discours de Boccace ou des règles d'Aristote. Ce dernier, s'il avait été savant en matière de philosophie, comme de comédie, n'aurait pas eu peut-être cette célèbre renommée qu'il possède dans le monde entier »⁸⁴⁴. Francisco de

propre aux milieux intellectuels de l'Italie de la Renaissance et de la première époque Baroque) en Italie, et l'impact que celle-ci a eu en France au siècle suivant. En effet, malgré la forte concurrence de la dramaturgie espagnole très appréciée en France surtout à partir du XVII^e siècle, la comédie régulière italienne continue à intéresser les dramaturges français jusqu'à Molière (p. 377 et suivantes).

⁸⁴² *Ibidem*, p. 71.

⁸⁴³ La densité théorique des prologues espagnols de la première moitié du XVII^e siècle a été soulignée pour la première fois par A. Porcheras Mayo, *El prólogo en el Manierismo...*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁴⁴ G. Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali*, Venise, Francesco Ciotti, 1606. Prologue (*IdT*): « *Or questo è altro che parole del Boccaccio o regole di Aristotele, il quale se avesse saputo di filosofia e di quanto altro di commedia, forse non avrebbe quel grido famoso che possiede in tutto il mondo* ».

Quintana, écrivain et auteur de la préface du recueil des comédies de son ami Montáiban, oppose la comédie et la tragédie selon les canons traditionnels⁸⁴⁵ (la comédie est le miroir de la vie quotidienne, alors que la tragédie imite de grandes actions) et il ajoute que les comédies de Montalbán sont toutes bien écrites⁸⁴⁶, par conséquent il n'y a aucune raison de croire qu'elles sont inférieures à d'autres types de textes.

Toujours dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons aussi mis en relief le goût prononcé des lecteurs pour les nouveaux genres littéraires mixtes, comme la tragi-comédie et le drame en musique. De plus, nous avons également constaté que la *Celestina* et le *Pastor fido* sont respectivement les pièces, espagnole et italienne, que l'on retrouve le plus souvent dans les inventaires après-décès. Est-il possible de croire que le discours sur les genres présenté par les dramaturges ait influencé la réception de ces textes auprès du public ? Nous croyons que cela est tout à fait possible, ainsi que le montrent les exemples suivants.

Dans la lettre dédicatoire à Michelangelo Torcigliani, en ouverture de son drame en musique l'*Ulisse errante*, le poète et librettiste Giacomo Badoaro écrit « si Aristote était vivant aujourd'hui, il régulariserait sa *Poétique* selon l'inclination de ce siècle : et quand il dit que pour certaines actions, les applaudissements du public sont les seuls juges possibles, c'est pour moi sa seule sentence valable »⁸⁴⁷. Dans le même ordre d'idée, dans l'*argomento* de la pièce *La Didone*, Giacomo Busenello écrit : « cette œuvre est influencée par les opinions modernes. Elle n'a pas été écrite suivant les règles des Anciens. Mais selon l'usage espagnol, elle représente des années, et non des heures »⁸⁴⁸. Dans la préface du drame en musique *Il Bellerofonte*, l'auteur Vincenzo Nolfi manifeste lui aussi un anti-aristotélisme accentué quand il écrit :

Tu perds ton temps, ô lecteur, si tu cherches les erreurs de cette pièce en ayant la *Poétique* du Stagirite dans les mains, puisque, je l'avoue, en la composant, je n'ai observé d'autres préceptes que les sentiments de son

⁸⁴⁵ Les théoriciens de la comédie sont essentiellement Cicéron et les grammairiens du IV^e siècle, Donat et Diomède.

⁸⁴⁶ J. P. de Montalbán, *Segundo tomo*, Madrid, Imprenta del Reino, 1638.

⁸⁴⁷ G. Badoaro, *L'Ulisse errante*, Venise, Gio. Pietro Pinelli, 1644, Prologue (*IdT*) : « *Io non volendo abbandonare il costume, o decoro, stimato da me necessarissimo in siffatte composizioni, ho voluto più tosto, staccandomi dalle regole non d'invenzione o capriccio, ma con la scorta del primo poeta della Grecia battere una strada, non da altri calcata, sicuro, che se vivesse Aristotele ne' presenti tempi, regolerebbe anch'egli la sua Poetica all'inclinazione del secolo : anzi che, quando egli dice che di tali azioni non vi è finalmente altro giudice, che l'applauso, dà la sentenza per me ; poichè è verissimo, che non si possono aver questi applausi, se non s'incontra felicemente nell'universal genio de' spettatori* ».

⁸⁴⁸ G. Busenello, *La Didone*, Venise, Giuliani, 1656, Préface (*IdT*) : « *Quest'opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle antiche regole ; ma all'usanza spagnola rappresenta gl'anni, e non le ore* ».

inventeur et je n'ai eu égard qu'au génie du peuple devant qui elle doit être représentée⁸⁴⁹.

Il est intéressant de voir comment cette querelle entre les Anciens et les Modernes en Italie se trouve surtout dans le cadre des préfaces des textes comme les drames en musique. Selon Françoise Decroisette cela s'explique par le fait que les librettistes italiens sont « conscients de l'enjeu représenté par la publication d'un texte d'un genre totalement neuf et déjà très apprécié par les spectateurs [et font] de la dédicace un deuxième manifeste, plus personnel et fort complexe »⁸⁵⁰.

Quant au versant espagnol, exception faite du cas de Lupercio de Argensola, qui date de la fin du XVI^e siècle⁸⁵¹, les préfaces les plus intéressantes du point de vue de la théorie dramatique restent celles de Lope de Vega. La préface de la tragédie *El castigo sin venganza*, publiée en 1631, est un exemple manifeste : « [cette pièce] est écrite dans le style espagnol et non selon le goût ancien des Grecs ou selon la sévérité latine [...], car le goût peut modifier les préceptes, comme l'usage modifie les vêtements et le temps modifient les mœurs »⁸⁵². L'existence d'un style évoqué par Busenello est aussi confirmée par Lope de Vega lui-même. Ce goût auquel la pièce doit s'adapter est théorisé en Espagne par le dramaturge espagnol, qui, rappelons-le, est l'auteur du célèbre traité *Art nouveau de faire les comédies*, dans lequel il évoque l'importance du goût du public et élabore une nouvelle forme de théâtre : la *tragicomedia*⁸⁵³.

C'est dans ce traité que Lope de Vega établit sa poétique :

Quiconque aujourd'hui les [les comédies] écrit selon l'art, meurt sans gloire ni recompense [...]. Et s'il me faut une comédie composer, sur les règles de l'art je fais six tours de clés, boute Térence et Plaute hors de mon cabinet, pour

⁸⁴⁹ V. Nolfi, *Il Bellerofonte*, Venise, Gio. Battista Surian, 1642, Préface (*IdT*) : « *Tu perdi il tempo, o Lettore se con la Poetica dello Stagirita in mano vai rintracciando gl'errori di quest'opera, perch'io confesso alla libera, che nel comporla non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'inventore de gl'apparati, ne ho havuto altra mira, che il genio di quel popolo a cui s'ha ella da rappresentare* ».

⁸⁵⁰ F. Decroisette, « Variation sur le vrai et l'inventé dans le paratexte des livrets italiens », *Littératures classiques*, n° 83, 2014, p. 172.

⁸⁵¹ Dans le prologue de sa tragédie *La Alejandra* il met dans la bouche de l'allégorie du théâtre les mots suivants : « le sage Stagirite nous enseigne / la façon dont les poètes doivent m'orner / mais le temps a passé / brisant les préceptes par lui établis ». Comme Lope le théorisa dans ses préfaces et dans son *Art nouveau*, Argensola justifie également ses choix par le fait que le théâtre doit s'adapter aux goûts du public moderne. Pour la traduction en français, voir T. Ferrer Valls, « La réflexion sur la tragédie espagnole : du paratexte au texte », *Littératures classiques*, n° 83, 2014, p. 226.

⁸⁵² L. de Vega, *El castigo sin venganza*, Barcelone, Pedro Lacavallería, 1634, Prologue (*IdT*) « [...] *advirtiendo que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres* ».

⁸⁵³ En Italie, la réflexion sur les mérites du "genre mixte", c'est-à-dire la tragi-comédie, commence dès le début des années 1540 avec l'auteur ferrarais Giambattista Giraldi Cintio (voir la préface de sa tragi-comédie intitulée *l'Altile*).

m'épargner leurs cris (car fréquemment l'on voit la vérité clamer en des livres muets), et j'écris selon l'art qui eut pour inventeurs ceux qui ont aspiré aux bravos du vulgaire : il est juste, après tout, puisque c'est lui qui paie, de lui parler en sot afin de lui complaire⁸⁵⁴.

Grâce au mélange entre comique et tragique, qui caractérise la tragi-comédie, on permet d'un côté d'élever la comédie à un genre plus noble et de l'autre de rendre la tragédie moins ennuyeuse⁸⁵⁵. Pourtant, comme le synthétise Véronique Lochert : « l'étiquette générique "tragi-comédie", telle qu'elle est justifiée dans le paratexte, apparaît (...) comme un moyen de mettre le public d'accord (dans *La Celestine*), de flatter un mécène éminent (chez Lope de Vega), quand elle n'est pas tout simplement laissée au libre choix du lecteur »⁸⁵⁶.

En revanche, selon Antonio Ongaro, auteur de l'*Alceo, favola pescatoria*, le genre qui « prétend surclasser » tous les autres, est la pastorale⁸⁵⁷. Ongaro renforce sa position en insistant sur le fait que sa pastorale reprend les schémas établis auparavant par Torquato Tasso, dont l'*Aminta* est célèbre dans toute l'Europe.

C'est en effet en s'appuyant sur les auteurs précédents – autorités plus et/ou moins anciennes – dont les œuvres ont connu une large circulation européenne, que les auteurs justifient leurs choix. Ercole Bentivoglio dit ainsi dans le prologue de sa comédie *Il Geloso* qu'elle ressemble aux comédies écrites par Plaute et Térence⁸⁵⁸ ; et Lope de Vega justifie sa *Dorotea* en affirmant que les sources principales se trouvent dans la *Celestina* de Rojas, chef-d'œuvre du théâtre espagnol humaniste, et dans l'*Eufrosina*, pièce célèbre de la tradition portugaise de l'auteur Jorge Ferreira de Vasconcelos⁸⁵⁹.

⁸⁵⁴ L. de Vega, *L'Art nouveau de faire les comédies, Théâtre espagnol du XVII^e siècle II*, Robert Marrast (ed), Paris, Gallimard (Pléiade), 1999, p. 1416.

⁸⁵⁵ Pour les références aux paratextes des tragi-comédies, nous renvoyons à l'étude de V. Lochert, « Les préfaces de tragi-comédies : défense et illustration d'un nouveau genre (Espagne, France, Italie) », J.-F. Lattarico, P. Meunier et Z. Schweitzer, *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas...*, op. cit., p. 255-265 ; et C. Couderc, « Le concept de *tragicomedia* et la question du genre dans quelques paratextes espagnols (XVI^e et XVII^e siècles) », *Littératures classiques*, 2014/1, 83, p. 195-216.

⁸⁵⁶ V. Lochert, « Les préfaces de tragi-comédies: défense et illustration d'un nouveau genre (Espagne, France, Italie) », J.-F. Lattarico, P. Meunier et Z. Schweitzer, *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas...*, op. cit., p. 265.

⁸⁵⁷ A. Ongaro, *Alceo*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1614. Préface : « *Dico, che la pastorale possa pretendere di soprastare a tutte l'altre guise di poesia drammatica. E comechè gli orrori, ed i superbi, reali apparati della Tragedia, i motteggi, le beffe, i viluppi, e le ridevoli giunterie della commedia ; le maladdicenze, l'agute punture, e i ceffi della satira l'avessero, in un certo modo, cacciata di seggio, e in guisa di povera contadinella, come indegna della città, e dei palagi reali, mandata in bando ; nondimeno nelle sue ignude, e schiette bellezze affissando lo sguardo pietoso quella mente sovrana di Torquato Tasso* ».

⁸⁵⁸ E. Bentivoglio, *Il Geloso*, Venise, Giolito de Ferrari, 1545.

⁸⁵⁹ La *Eufrosina* de Vasconcelos était connue en Espagne à travers la traduction de Fernando de Ballesteros y Saavedra, comme les inventaires que nous avons analysés en témoignent. Voir également M. Zerari et M. Blanco (éds.), la *Eufrosina*, site *IdT*.

Enfin, il faut souligner l'énorme succès remporté par le théâtre espagnol du XVII^e siècle sur la scène italienne, lorsque certains auteurs déclarent ouvertement dans leurs préfaces qu'ils se sont inspirés des sujets espagnols : le théâtre espagnol est très apprécié par certains dramaturges italiens, car il s'agit d'un théâtre novateur, riche en intrigues et qui rompt avec la tradition classique.

Nous en avons déjà eu une démonstration à travers la préface de Busenello à sa *Didone*. Mais Busenello ne fut pas le seul : l'auteur de l'avis au lecteur placé à l'intérieur de la représentation sacrée *Trionfo de David*⁸⁶⁰ de Jacopo Cicognini raconte très explicitement que cette pièce imite les représentations espagnoles, et particulièrement celles de Lope de Vega. Il ajoute aussi que c'est suite à une suggestion de Lope de Vega lui-même –laissant ainsi entendre que Cicognini et Lope de Vega avaient eu un échange épistolaire⁸⁶¹ – que l'auteur a structuré sa pièce ainsi. Même si nous ne pouvons pas attester la vérité de ce témoignage, il est intéressant de souligner que la circulation du théâtre espagnol en Italie est favorisée surtout grâce aux œuvres de Lope de Vega, célèbres dans toute l'Europe et dont la réception fut immédiate en Italie (d'ailleurs, la date de la préface de l'œuvre de Cicognini le confirme).

Il ne faut pourtant pas attendre le XVII^e siècle pour s'apercevoir de l'attention que les auteurs italiens portaient au théâtre espagnol. À la fin du XVI^e siècle, Della Porta loue déjà les qualités espagnoles qu'il a introduites dans sa pièce, *Trappolaria* : « et si vous devez l'honorer, honorez-là, car elle est espagnole », et il ajoute « aucun pays, sauf l'Italie, ne ressemble autant [à l'Espagne] en image, en costumes et en vers »⁸⁶². Le cas de Della Porta est singulier dans la mesure où il opère à Naples, ville sous la domination espagnole depuis le début du XVI^e siècle et que depuis le traité de Cateau-Cambrésis (1559) une large partie de la péninsule italienne se trouve sous domination espagnole ce qui a certainement influencé les dramaturges italiens qui vivaient dans ces régions.

⁸⁶⁰ J. Cicognini, *Trionfo di David, sacra rappresentazione*, Florence, Zanobi Pignoni, 1633. Préface « Ai cortesi lettori ».

⁸⁶¹ Silvia Castelli rappelle que cette déclaration n'a pas encore été attestée et qu'elle ressemble plutôt à une licence poétique. Voir : S. Castelli, « Giacinto Andrea Cicognini : un figlio d'arte nella Firenze seicentesca », F. Cancedda, S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Florence, Alinea, 2001, p. 46.

⁸⁶² G. Della Porta, *La Trappolaria*, Naples, Giovanni Battista Gargano et Lucrezio Nucci, 1613. Prologue (*IdT*) : « E se mai la devreste onorare, onoratela perché è spagnuola, poiché niuna nazione più con l'Italiane si conface di volto, di costumi, di versi e di valore avendo piaciuto al sommo fattor delle cose locar l'una e l'altra sotto un medesimo aspetto del cielo per farle simili in ogni cosa ».

Cette proximité avec le théâtre espagnol et avec les préceptes annoncés par Lope de Vega dans son célèbre traité est évidente en ce qui concerne la poétique théâtrale italienne⁸⁶³, et on oserait dire européenne, qui va s'affirmer au cours du XVII^e siècle.

Le goût du public auquel les auteurs conforment leurs pièces est l'ingrédient fondamental pour atteindre le succès, à la fois sur scène et sur le papier. Il reste pourtant à analyser la façon dont les auteurs s'adressent au public. La partie qui va suivre montrera, toujours en restant du côté des écrivains, qui sont les interlocuteurs des auteurs dans leurs préfaces et dédicaces. C'est là que les auteurs interpellent les spectateurs et les lecteurs de théâtre, et c'est là encore que les dramaturges s'interrogent sur la double nature du texte de théâtre manuscrit – dont dispose le chef de troupe – et le texte imprimé. Dans les déclarations qui vont suivre, on verra qu'ainsi que l'écrit Anne Teulade :

Les dramaturges semblent prendre conscience que la réception nouvelle à laquelle sont soumises leurs œuvres n'est pas une répétition de la première [la représentation], et qu'elle soulève d'autres enjeux, plus littéraires. En effet, que ce soit pour le craindre ou pour s'en féliciter, ils soulignent que le texte dénué du cadre scénique est un nouvel objet, qui pourra susciter des réactions différentes⁸⁶⁴.

⁸⁶³ À ce sujet nous renvoyons aux travaux de M. G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, « Commedia aurea spagnola e pubblico italiano », vol. 7, Florence, Alinea, 2009 ; S. Vuelta García, « I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del seicento », J. Boutier, B. Marin et A. Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Rome, École française de Rome, 2005, p. 473-500 ; N. Michelassi, « La Finta Pazza a Firenze: commedie spagnole e veneziane nel teatro di Baldracca (1641-1665) », *Studi secenteschi*, vol. XLI, 2000, (313-353), Florence, Olschki, 2000; N. Michelassi et S. Vuelta García, « Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento », vol. 1, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol VIII, Florence, Alinea, 2013.

⁸⁶⁴ A. Teulade, « Un lieu pour saisir une dramaturgie sans théorie : les préfaces du Siècle d'Or espagnol », P. Forest (dir.), *L'Art de la préface*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2006, p. 87-101 : 91.

Chapitre 8

De la scène à la page écrite : les différents interlocuteurs des dramaturges

La double nature du théâtre, représentée et écrite, a pour conséquence une double réception : un public spectateur et un public lecteur.

Ainsi s'exprime Giovanni Dotoli, au sujet de la diversité du public de l'œuvre théâtrale en France :

Au XVII^e siècle, si le destinataire du message littéraire écrit est connu (le noble et le bourgeois), celui du message littéraire écrit et oral du théâtre est multiforme. La pièce peut être représentée dans une salle de château, dans une salle de la Cour et dans une salle populaire. Le public qui fréquente cette dernière salle est varié et complexe : on y trouve invités et payants, sélectifs et populaires dont le comportement, l'apparence, les réactions intimes diffèrent. Le théâtre de nos théoriciens, comme celui de Molière, doit plaire à la Cour et à la Ville, c'est-à-dire à deux publics fort différents, l'un noble et silencieux, l'autre chahuteur, prêt à apostropher les acteurs, merveilleusement sensible et turbulent⁸⁶⁵.

Si le public spectateur de la scène est multiforme comme le suggère la réflexion de Dotoli, peut-on en dire de même pour le public des lecteurs ? Quelles sont les caractéristiques de l'un et de l'autre ? Mais surtout, à qui les auteurs s'adressent-ils lorsqu'ils composent leurs œuvres ?

Notre collecte d'inventaires après décès recensant les collections de presque une centaine d'Italiens et d'Espagnols ayant vécu au XVII^e siècle⁸⁶⁶ nous a confirmé ce que les historiens du livre ont constaté autrefois, à savoir que le livre est un objet dont l'accès est encore souvent restreint à une catégorie de lecteurs relativement aisés. Toutefois, nous avons observé que dans le cas de la pièce imprimée, le marché éditorial commence à s'ouvrir à un public de plus en plus vaste, ce qui est encouragé par un marché moins cher et plus accessible. Comme les données quantitatives pour comptabiliser les lecteurs du

⁸⁶⁵ G. Dotoli, *Temps de Préfaces: le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du "Cyd"*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 98.

⁸⁶⁶ Voir la deuxième partie de notre thèse.

livre de théâtre ne sont pas suffisantes, il est intéressant de consulter les paratextes afin d'y trouver des informations permettant d'éclairer ces questions.

Qu'il s'agisse d'une dédicace ou d'une préface, les paratextes s'adressent tant à un seul destinataire (le dédicataire) qu'à un groupe de destinataires (le public dans sa totalité, ou presque comme on le verra). À travers les préfaces et les dédicaces aux lecteurs, l'auteur instaure ainsi avec les destinataires de son œuvre un dialogue constant. Une pièce est avant tout une représentation théâtrale et en deuxième lieu un objet de lecture. Cependant la chaîne voir, ouïr et lire n'est pas toujours respectée. Pensons par exemple aux comédies de Cervantès en Espagne, dont la publication a été voulue par l'auteur justement parce qu'elles ne furent jamais représentées. Le titre même de la publication nous le dit très clairement : « *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra* »⁸⁶⁷ (« Huit comédies, et huit entremeses nouveaux, jamais représentés, rédigées par Miguel de Cervantès Saavedra »). En Italie aussi il y a des cas de pièces qui ont subi un processus inverse, notamment la *Sofonisba* du Trissino, éditée en 1524 et représentée seulement en 1562⁸⁶⁸. Que dire des pièces conçues pour n'être que lues ? Il suffit de penser à la *Dorotea* de Lope de Vega, qui avait été écrite en respectant la forme dialoguée théâtrale, mais qui n'était pas destinée à être représentée⁸⁶⁹. Enfin, il y a aussi les textes des pièces traduites s'adressant expressément à des lecteurs⁸⁷⁰ qui veulent apprendre une langue, comme on le verra plus en détail dans le prochain chapitre.

La question est donc de savoir à qui et comment les auteurs s'adressent au moment de la rédaction des paratextes. Dans ce chapitre, on s'interrogera sur la nature du public de la scène, mais surtout sur celle du public de la page écrite, afin de comprendre l'idée que les auteurs se font de leurs destinataires et d'envisager quelques-unes des difficultés que le texte de théâtre de papier comporte.

⁸⁶⁷ M. de Cervantès, *Ocho comedias*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615.

⁸⁶⁸ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* »..., *op. cit.*, p. 77.

⁸⁶⁹ « Dialoguée comme au théâtre mais écrite pour ne pas être représentée ; orchestrée, comme une tragédie, par des chœurs ; prospective et rétrospective comme une narration ; poème et histoire vraie, [...] », Nadine Ly (coord.), *Lecture d'une œuvre La Dorotea*, « Avant-propos », Paris, Editions du Temps, 2001, p. 5. Cité par Amélie Adde, éditeur scientifique de L. de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632. Prologue (*IdT*).

⁸⁷⁰ Roland Brisset, qui a traduit le *Pastor Fido* de Giambattista Guarini en français en 1592, affirme dans la préface que l'ouvrage est fait en français non pour être représenté mais pour être lu seulement. (L. Giavarini, « Lieu théâtral, lieu auctorial et lieu culturel : la pastorale dramatique et le livre au tournant des XVI^e et XVII^e siècles », L. F., Norman, P. Desan et R. Strier, *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, Fasano-Paris, Schena editore – Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 246).

I. Les publics de la pièce

Avant la création de lieux spécifiques pour la représentation des pièces de théâtre, celles-ci étaient jouées soit dans des maisons ou palais privés, soit en plein air par des compagnies itinérantes. Vers la fin du XVI^e siècle, tant en Italie qu'en Espagne, apparaissent les premiers théâtres publics (appelés *corrales* en Espagne)⁸⁷¹. Les salles, les places ou les *corrales* destinées aux représentations théâtrales étaient des lieux qui pouvaient recevoir un grand nombre de spectateurs. L'accès à ces endroits prévoyait le paiement d'un billet, dont le prix variait selon l'endroit depuis lequel le spectateur voulait suivre la représentation, la question étant de savoir s'il pouvait se permettre une place où s'asseoir et assister plus confortablement à la pièce⁸⁷².

Bien qu'il y ait un prix à payer, on a calculé que ce prix était tellement dérisoire que même des gens du bas peuple pouvaient facilement avoir accès aux théâtres et assister à la représentation debout. Si l'on s'en tient aux témoignages de Juan Bautista Diamante, on peut aussi croire que certains ne payaient rien. Le dramaturge, dans la préface adressée au lecteur « ami » se réjouit à l'idée que ce dernier va devoir déboursier de l'argent pour lire ce qui ne lui a rien coûté d'écouter⁸⁷³. Cela invite à penser qu'il y avait des personnes qui pouvaient en effet assister gratuitement à la pièce.

Dans les prologues, l'auteur, à travers la voix de l'acteur, parle au spectateur de la représentation⁸⁷⁴. L'auteur fait appel à la fois à la sphère visuelle et à la sphère auditive, car sur la scène l'acteur gesticule et parle en même temps. Souvent, les prologues commencent en rappelant aux spectateurs qu'une pièce va être représentée devant eux : « très chers spectateurs, voilà que devant vous on jouera la *Trappolaria* »⁸⁷⁵, c'est ainsi

⁸⁷¹ Pour plus d'information sur la représentation des pièces en Espagne voir : C. Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, PuF, 2007, en particulier le chapitre 2 « Un théâtre commercial ». En ce qui concerne la situation des représentations en Italie, cf. : S. Carandini, *Teatro e spettacolo...*, op. cit., en particulier le chapitre V : « Dalla festa alla scenografia : luoghi, apparati, teatri effimeri e sale di teatro ».

⁸⁷² Pour la distribution du public en Espagne à l'intérieur des *corrales* voir E. M. Wilson et D. Moir, *Historia de la literatura española*, v. 3 : « Siglo de oro : teatro », Barcelone, Ariel, 2012 (1^{ère} éd. 1974), p. 71.

C. Couderc, *Le théâtre espagnol...*, op. cit., p. 46 : « Certains jours de la semaine, comme le dimanche, sont de fait réservés au public le plus populaire, tandis que la bonne société, qui paie de coûteux abonnements, s'y retrouve d'autres jours ». Pour des informations concernant la répartition du public dans les théâtres en Italie, voir : S. Carandini, *Teatro e spettacolo...*, op. cit., p. 121.

⁸⁷³ B. Diamante, *Comedias*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, mercader de libros en la Puerta del Sol, 1670. Préface (*IdT*) : « *Huélgate tú, que ya yo lo hago en pensar que te ha de costar tu dinero en leer lo que quizá no te costó nada oír* ». Il y a d'ailleurs un jeu de mot sur le verbe « *costar* », qui signifie aussi « avoir des difficultés », « avoir du mal à ».

⁸⁷⁴ Sur l'utilisation des prologues comme des lieux de réflexion sur le spectateur, nous rappelons l'étude concernant les prologues italiens de Della Porta de F. Decroisette, « Le tracce dello spettatore nei prologhi comici di Giovan Battista Della Porta », M. Santoro (ed.), *La mirabile natura. Magia e Scienza in Giovan Battista Della Porta*, Pise-Rome, Serra Editore, 2015, p. 179-187.

⁸⁷⁵ G. Della Porta, *La Trappolaria*, Naples, Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci, 1613. Préface (*IdT*) : « *Gentilissimi spettatori, ecco che nella vostra presenza vi rappresenteremo la Trappolaria. So che*

que Giovanni Battista Della Porta ouvre le prologue de sa comédie. À travers quelques artifices rhétoriques, l'auteur capte l'attention de son spectateur : la métaphore de la comédie-femme, chère aux auteurs italiens⁸⁷⁶, sert à rappeler aux spectateurs le plaisir qu'une relation entre homme et femme peut déclencher. Giovanni Della Porta s'excuse alors du temps que la pièce a pris avant de se montrer au public en disant qu'elle est une femme et qu'on sait combien de temps il faut à une femme pour se préparer. Mais pour qu'elle se donne enfin au spectateur, ce dernier doit être silencieux, heureux et il doit l'estimer : « par sa nature [la pièce] veut être estimée, louée, reçue avec silence, par des visages joyeux, et ceci sera sa paye, en échange elle se donnera à vous toute entière »⁸⁷⁷.

Mais l'attention du public est parfois très difficile à attirer : la plupart des dramaturges semblent affirmer que les spectateurs de la scène sont bruyants et peu attentifs, c'est pourquoi il n'est pas rare de trouver dans les préfaces des phrases qui incitent les spectateurs à ouvrir grand leurs oreilles pour bien écouter les acteurs arrivant sur scène pour se faire entendre.

1. Le spectateur des théâtres

La question du spectateur représente pour les auteurs un problème sérieux, qui est largement traité à l'intérieur des prologues et des préfaces de leurs pièces de théâtre, et qui relève de la réception de la pièce.

Le but de la pièce étant celui de plaire aux *auditori/oyentes* (termes avec lesquels on indiquait les spectateurs de l'œuvre théâtrale au XVI^e et au XVII^e siècles, respectivement en Italie et en Espagne⁸⁷⁸), pour être un bon spectateur il faut surtout bien écouter. La dimension visuelle de la pièce est aussi importante, mais moins que la dimension auditive. C'est en effet à travers une bonne écoute que, selon les auteurs, le spectateur peut comprendre la représentation, et par conséquent, l'apprécier. À travers la représentation de leurs pièces, les dramaturges cherchent la gloire et la reconnaissance du public qui se manifeste par les applaudissements. Afin que la pièce puisse jouir d'une

con molto disagio e fastidio l'avete aspettata, incolpato il suo lungo indugio, e forse bestemmiata lei e chi fusse cagione del suo comparire. »

⁸⁷⁶ Voir P. De Capitani, « Le langage figuré... », art. cit.

⁸⁷⁷ G. Della Porta, *La Trappolaria*, op. cit., Préface (*IdT*) : « *Il suo umore, o della nazione, è che vuol esser stimata, lodata, ricevuta con silenzio ed allegro viso, e questo sarà il suo pagamento, ed all'incontro⁹ ella vi si darà in preda a tutti intiera, intiera* ».

⁸⁷⁸ J. Canavaggio, « Introduction », R. Marrast (ed.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1994, p. XXVIII « Voir la comédie, au temps de Lope de Vega, se dit oír la comedia (« entendre la comedia ») ; et c'est autant à des auditeurs (des oyentes) qu'à des spectateurs que s'adressent les comédiens ».

gloire éternelle, les spectateurs doivent donner un avis positif. Pour ce faire, l'auteur demande au spectateur d'être attentif et surtout d'écouter la pièce jusqu'à la fin pour émettre un « jugement » correct⁸⁷⁹.

Ces recommandations nous font comprendre que les auteurs font très peu confiance aux spectateurs. La cause de ce manque de confiance réside dans le fait que les représentations théâtrales ont lieu souvent dans des endroits publics et qu'elles sont ouvertes à tous, même aux ignorants. De plus, parmi la masse indistincte des spectateurs provenant du peuple se cachent les pédants qui prétendent juger le travail du dramaturge. Nous reviendrons plus tard sur ces derniers.

Les exemples qui suivent nous montrent à quel point la réception de la pièce de théâtre est compromise par le comportement de ce que Lorenzo de Sepúlveda définit comme la « *turba* » (bande) des spectateurs⁸⁸⁰.

Déjà au début du XVI^e siècle, l'Arioste dans le prologue de sa *Cassaria* (représentée pour la première fois en 1508), prie le public de la pièce de se taire⁸⁸¹. Dans le prologue de la *Scolastica*, l'auteur (la comédie fut esquissée en 1518-9 par Ludovico Ariosto, mais ensuite achevée par son frère, Gabriele) demande aux spectateurs d'être attentifs ; dans le cas contraire, il les invite à quitter la salle, d'autant plus s'ils n'aiment pas la pièce⁸⁸². En effet, la comédie que le dramaturge présente prétend plaire à un public hétérogène, c'est-à-dire au prince, aux étrangers, aux citoyens et aussi aux nobles⁸⁸³. Le prologue de la *Calandria* de Bibbiena (représentée pour la première fois en 1513) nous laisse entrevoir des spectateurs qui bavardent et auxquels le dramaturge demande d'ouvrir bien le trou de leurs oreilles, car c'est aux acteurs de parler et aux spectateurs de se taire⁸⁸⁴. Toutefois, dompter le public n'est pas chose facile. Un siècle plus tard, en 1614, dans les *Dichiarazioni dell'Arsiccio*⁸⁸⁵ placées à l'intérieur de la pastorale d'Antonio Ongaro,

⁸⁷⁹ A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi (dir.), *Tutte le opere di Ariosto*, « Classici Mondadori », v. IV, Milan, Mondadori, 1974. *I Suppositi*, Prologue en prose : « *Se per questo è da esser condannato o no, al discretissimo iudicio vostro se ne rimette ; el quale vi prega bene non facciate, prima che tutta abbiate la nuova fabula conosciuta, la quale di parte in parte per se medesima si dichiara* ».

⁸⁸⁰ L. de Sepúlveda, *Comedia de Sepúlveda*, manuscrit, Prologue (*IdT*).

⁸⁸¹ A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi (dir.), *Tutte le opere di Ariosto*, « Classici Mondadori », *op. cit.*, *La Cassaria*, Prologue : « *Or, da parte du quel che fa la festa, / Priega chi sta a veder che tacer debbia* », p. 4.

⁸⁸² Cf.: A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi (a dir.), *Tutte le opere di Ariosto*, *op. cit.*, *Scolastica*, Prologue en vers, p. 633 : « *Quei stiano attenti, a' quali le commedie / piaccion ; a cui non piacciano, si partino ; / over, mirando questi volti lucidi / di tante belle donne, stiano taciti* » (vv.150-3).

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 630 : « *Avea [la pièce] sempre intento l'animo / a farsi grata la mente del Principe, / Di forestieri, cittadini e nobili, / che di sue fizion tutti godeano, / e più volte n'avean goduto in publico / et in privato, tal ch'ancor sen laudano* ».

⁸⁸⁴ Cf. : B. Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, Turin, Einaudi, 1967, p. 16. Prologue : « *Avevo errato : nella nostra, non nella vostra, udirete la commedia ; ché a parlare viamo noi, voi a tacere. [...] Ma ecco qua chi vi porta lo Argumento. Preparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco de l'orecchio* ».

⁸⁸⁵ Nom d'académicien d'Ottavio Magnanini (1574-1652), auteur de la description des intermèdes de la

*L'Alceo*⁸⁸⁶, l'Arsiccio décrit la quantité de personnes qui se rendirent à la représentation en nous donnant ainsi une image du public très varié du début du XVII^e siècle. Il y avait des cardinaux, comme Mgr. Massimo Vilegato de Ferrare ; le Général de l'Armée, Federico Savelli, suivi par des chevaliers ; et aussi un illustre académicien de l'Académie des *Intrepidi* (à laquelle l'auteur de la pièce appartenait), le Marquis Galeazzo Gualengo. Tous ces personnages illustres étaient confortablement assis, dit l'Arsiccio, à la différence du vaste peuple dont les corps étaient serrés les uns contre les autres, dans l'impatience de voir le début de la pièce⁸⁸⁷. Pour calmer le public dévoré par le désir de voir commencer la représentation, on sonna les trompettes – continue de raconter l'Arsiccio – et on ordonna de faire silence : « plus les spectateurs fermaient leurs bouches et plus ils ouvraient leurs oreilles »⁸⁸⁸. Ce n'est qu'une décennie plus tard, en 1623, dans le prologue de la comédie *Due comedie in comedia* de Giovanni Battista Andreini, que Paolo Fabri, comédien de la troupe d'Andreini et rédacteur du prologue, dit au public que l'auteur ne leur demande pas de louanges ou d'applaudissements, mais attend de ses spectateurs une écoute attentive et une attention « ininterrompue »⁸⁸⁹.

En Espagne, la situation à l'intérieur des *corrales* n'est pas différente de celle qui caractérise les théâtres italiens. En parlant de la représentation, l'un des personnages chargés d'introduire la comédie manuscrite de Lorenzo de Sepúlveda dit à son interlocuteur que « [...] au début, le directeur du théâtre supplie humblement les spectateurs qu'on lui fasse la miséricorde de prêter attention »⁸⁹⁰. En effet, même dans les salles de spectacle espagnoles, le dramaturge doit s'attendre à tout, sauf au silence que la représentation de ses pièces mériterait. De beaux témoignages nous sont laissés aussi par Lope de Vega, qui dénonce à plusieurs reprises, dans ses préfaces, les mauvaises conditions auxquelles le spectateur avisé doit faire face lorsqu'il va voir et écouter une

pastorale d'Antonio Ongaro et membre de l'Académie des *Intrepidi* (Intrépides). Cf. *DBI*, Magnanini, Ottavio.

⁸⁸⁶ A. Ongaro, *L'Alceo*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1614.

⁸⁸⁷ *Ibid.* : « *Guari non istettero a comparir nel Teatro in luogo eminente gli illustrissimi, e Reverendissimi Signori Cardinali... Monsignor Massili Vicilegato di Ferrara, l'Eccellentissimo Signor federico Savelli General dell'Armi, con numeroso corteggio di Cavalieri titolati, e principali. Nello stesso punto da altra parte giunse in un suo palco giunse l'Illustrissimo Signor Marchese Galeazzo Gualengo, a cui tanto più degnamente s'appoggia il carico di Giudice dei Savi, quanto la sua virtù, ed i lunghi studi rendono la di lui nobiltà più veneranda e singolare. Era ognuno accomodato ai propri luoghi, e il popolo calcato, e folto si struggeva di desiderio in aspettando delle future meraviglie l'alto cominciamento* ».

⁸⁸⁸ *Ibid.* : « *fu dal suono imperioso di molte trombe comandato a tutti, che si facesse silenzio, quanto più ciascuno chiuse la bocca, tanto maggiormente aperse le orecchie, e sforzossi d'aguzzar la vista* ».

⁸⁸⁹ G. B. Andreini, *Due comedie in comedia*, Venise, Ghirardo et Iseppo Imberti, 1623. Prologue : « *L'Autore non ricerca da voi lode alcuna ; e benché avezzo in Comico arringo, pur non ambiscie applauso esquisito, quello, che egli brama è un aquieta audienza, e una non interrotta attenzione accompagnata dalla buona grazia di voi Signori, e Signore* ».

⁸⁹⁰ L. de Sepúlveda, *Comedia de Sepúlveda*, Prologue (*IdT*) : « *[...] al principio el autor suplica a todos los oyentes, con mucha humildad, que le hagan merced de prestarle atención* ».

pièce. Notamment, dans la préface de sa *Parte XII*, c'est la personnification du Théâtre même qui parle au lecteur et qui rédige une liste très exhaustive des choses négatives qui se passent lors de la représentation. Le Théâtre avoue au lecteur être soulagé, car, maintenant – c'est-à-dire au moment où le lecteur est en train de lire la préface – le peuple qui le met habituellement en colère est absent. Effectivement, dans le cabinet où le lecteur se trouve pour lire tranquillement la pièce, il n'y a pas de bruit, il n'y a personne qui donne de mauvaises opinions sur ce que le lecteur va découvrir, on ne doit pas s'attendre à ce que quelqu'un arrive en retard en dérangeant ainsi la représentation, et on ne doit pas non plus se préoccuper de l'acteur qui interprète mal les répliques, ou pire, de voir une actrice mal habillée ou vieille jouer le rôle d'une jeune adolescente⁸⁹¹. À travers le théâtre, que Lope de Vega anime par le biais de la figure rhétorique de la prosopopée, le dramaturge nous délivre d'un côté ses doutes concernant l'état dans lequel le spectateur assiste à la pièce, et de l'autre souligne l'importance d'une lecture de la pièce au calme.

Pour toutes les raisons évoquées, l'auteur se méfie du jugement provenant du spectateur, lequel se trouvant dans de telles situations ne peut véritablement donner un avis correct sur ses pièces. Le peuple étant inégal, souligne Díez Borque, il change souvent d'opinion, car il « n'est pas censeur de la vérité »⁸⁹² ; en revanche, ses seuls critères sont le goût et la mode de son époque. Par conséquent, les auteurs se préoccupent du destin des œuvres qui, parmi les leurs, dépendent de ce genre de public multiforme et dont le goût est incontrôlable. Cela explique pourquoi Ruiz de Alarcón, dans la préface de son deuxième recueil de comédies, utilise des métaphores maritimes (« passer par les bancs de sable de Flandre », « le golfe du théâtre ») pour exprimer ses inquiétudes face à la réalité de son époque : le plus difficile pour lui est d'obtenir le succès auprès du public des *corrales* madrilènes⁸⁹³. Selon les dramaturges, cette difficulté dérive du fait que le public n'est pas choisi : il compte des ignorants, lesquels préfèrent voir plutôt qu'entendre et comprendre les vers, et aussi des pédants jaloux, lesquels *a priori* manifestent leur mépris pour tout ce qu'ils voient. Par ailleurs, il est aussi difficile de gérer la

⁸⁹¹ L. de Vega, *Docena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1619. Préface (*IdT*) : « *Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele, pues en tu aposento, donde las has de leer, nadie consentirá que te haga ruido, ni que te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince* ».

⁸⁹² « *Porque el vulgo no es censor / de la verdad, y es error/ de entendimientos groseros/ fiar la buena opinión/ de quién inconstante y vario, / todo lo juzga al contrario / de la ley de la razón* » L. de Vega, *El amigo hasta la muerte*, cité par J. M. Díez Borque, « Lope de Vega y los gustos del vulgo », *Teatro y revista de Estudios teatrales*, 1, 6/1922, p. 17.

⁸⁹³ R. de Alarcón, *Parte segunda de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón*, Barcelone, Sebastián de Cormellas, 1634. Préface (*IdT*).

représentation théâtrale, étant donné que le dramaturge n'est que dans très peu de cas le metteur en scène de ses propres œuvres, sans compter les conditions dans lesquelles sont jouées les pièces, qui ne sont pas favorables à un rendu optimal (la description de Lope de Vega rapportée plus haut en est un beau témoignage).

En revanche, lorsque la représentation se fait dans un endroit clos et privé, l'inquiétude des écrivains envers le public semble s'estomper. Notamment, la dédicace de la pièce *Il vecchio geloso*, comédie écrite en 1606 par Raffaello Ricci⁸⁹⁴, adressée au duc Giovanni Pietro Caffarelli, nous informe que la pièce fut « royalement préparée » et jouée pour la première fois dans le palais du destinataire devant un public composé de « chevaliers et dames ». Autre exemple : le prologue rédigé par Lorenzo Sepúlveda s'ouvre en montrant un des protagonistes en train de chercher la maison dans laquelle va être représentée la comédie. Ce stratagème permet à l'auteur de nous dire que cette pièce est représentée à l'intérieur d'une maison privée de la ville de Séville, où d'ailleurs l'intrigue de la comédie se déroule⁸⁹⁵. De plus, l'un des deux personnages du prologue avertit l'autre qu'il sera difficile d'accéder à la maison, justement parce que le propriétaire a jugé nécessaire de fermer la porte d'entrée afin d'éviter que le peuple (*turba*) ne rentre. On entend donc que dans le cas de la représentation de la comédie de Sepúlveda, l'auteur envisageait une représentation restreinte à un cercle de spectateurs privilégiés, qu'il définit comme « des hommes de qualité »⁸⁹⁶.

Comme l'avait déjà remarqué Anne Cayuela dans l'une de ses études, « une des conséquences de l'accès à la littérature d'un public chaque fois plus vaste est le rejet d'un public traditionnellement associé à l'oralité, le *vulgo*, et la volonté de le distinguer du "lecteur" »⁸⁹⁷. La page imprimée peut-elle donc représenter un espace pour une nouvelle réception du théâtre, plus fidèle aux attentes des auteurs ? Lope de Vega n'a aucun doute sur la possibilité que le théâtre imprimé offre aux dramaturges, puisque selon lui « le papier est plus libre que le théâtre, où le peuple a la liberté de s'ériger en juge, l'amitié d'applaudir et l'envie de mordre »⁸⁹⁸. Dans les préfaces que l'on va présenter dans

⁸⁹⁴ R. Ricci, *Il vecchio geloso*, Venise, Giovanni Alberti, 1606. Dédicace.

⁸⁹⁵ L. Sepúlveda, *Comedia de Sepúlveda*, 1565 (pièce manuscrite). Prologue (*IdT*).

⁸⁹⁶ L. Sepúlveda, *Comedia de Sepúlveda*, Prologue (*IdT*) : « *he visto entrar muchos hombres y algunos dellos de calidad* ».

⁸⁹⁷ A. Cayuela, *Le paratexte au siècle d'Or...*, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁹⁸ L. de Vega, *La Dorotea*, *op. cit.* Préface (*IdT*) : « *el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder* ». Traduction de V. Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe siècle et XVIIe siècles*, Droz, Genève, 2009, p. 298. La métaphore de la morsure, très utilisée par les Italiens de la Renaissance (*cf.* : P. De Capitani, « Le langage figuré dans les prologues des comédies italiennes et françaises du XVIe siècle : un enjeu de réception », *art. cit.*, p. 258), est utilisée pour demander au public de ne pas juger la pièce trop sévèrement. Sur le changement radical de Lope de Vega à propos de la pièce écrite comme étant le lieu privilégié pour le théâtre, *cf.* : A. García Reidy, *Las musas ramerás. Oficio dramático y conciencia*

le prochain paragraphe, on essayera de distinguer le public spectateur du public lecteur, même si la différence n'est pas toujours aisée. Il ne faut pas oublier que nos recherches sur les lecteurs de théâtre du XVII^e siècle, bien qu'elles aient confirmé ce que l'on savait déjà – à savoir que le livre est un objet accessible surtout à un public d'un certain niveau social –, ont montré que certains groupes minoritaires, comme les artisans, les commerçants, les marchands, les domestiques et les femmes pouvaient avoir accès aux pièces imprimées au XVII^e siècle.

2. Un spectateur-lecteur ou un lecteur-spectateur ?

La comparaison des préfaces du XVI^e et du XVII^e siècles révèle une différence importante : alors que les prologues du XVI^e siècle sont presque toujours adressés aux *oyentes* et *auditori* du spectacle sur scène⁸⁹⁹, celles du XVII^e siècle – rédigées au moment de l'édition de la pièce – s'adressent surtout à ceux qui lisent « *ai lettori/al que lee* » et le vocabulaire utilisé dans les paratextes pour faire référence au destinataire évolue. En effet, les auteurs du XVII^e siècle font de moins en moins allusion à la fonction orale du théâtre et ils insistent en revanche sur la possibilité de lire le texte seul, chez soi, dans son propre cabinet, à l'abri des bruits et des voix des spectateurs bruyants qui assistent à la représentation. Certains dramaturges réfléchissent véritablement à la possibilité que le texte imprimé leur offre : grâce à l'imprimé, le public du XVII^e siècle peut enfin se concentrer sur les mots et découvrir la véritable grandeur du texte théâtral. À la différence de leurs prédécesseurs, qui s'adressaient aux spectateurs, à ceux qui entendent la pièce, certains dramaturges du XVII^e siècle avancent que la lecture est nécessaire pour pouvoir bien juger de la valeur des pièces que les auteurs écrivent. En sollicitant les lecteurs et non plus les spectateurs, les auteurs espèrent avoir une meilleure compréhension, encouragée aussi par les conditions favorables dans lesquelles les lecteurs se trouvent : silence et solitude qui permettent une meilleure concentration et attention.

profesional en Lope de Vega, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2013. Si dans *El peregrino en su patria* et dans les paratextes de la *Parte IV* et *IX* Lope de Vega considère encore le théâtre comme « lieu naturel » d'une pièce, son discours évolue dans les paratextes successifs. « *El Fénix* » écrit Reidy « *ya no concebía el teatro impreso como una segunda posibilidad de acceso a la obra para aquellos que no pudieron verla representar, sino como medio de circulación casi privilegiado* » (p. 386).

⁸⁹⁹ Très peu de paratextes du XVI^e siècle attestent le contraire. Dans le site *IdT* nous signalons l'épilogue que Giovanbattista Giraldi Cinzio écrit pour sa tragédie *Orbecche* et adressé aux lecteurs. En ce qui concerne l'Espagne, on fait référence au lecteur dans l'*aprobación* rédigée pour les *Primeras tragedias españolas* de Antonio de Silva (Madrid, Francisco Sánchez, 1577, *IdT*). D'autres références au lecteur espagnol, confondu avec les auditeurs, se retrouvent dans la préface de Hernán López de Yangas à son recueil *Farsa nuevamente compuesta* qui date de 1529 (*IdT*).

Un vrai débat sur la lecture de la pièce d'un côté et sur la bonne représentation de la pièce de l'autre semble animer les pages des préfaces rédigées par les auteurs les plus en vogue de ce temps. Comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre précédent, les auteurs ne voient pas d'un bon œil la publication systématique de leurs œuvres, mais peu à peu, ils se soumettent aux lois du marché éditorial, lequel s'approprie toujours plus rapidement leurs créations.

Deux fronts se distinguent. D'un côté se trouvent les auteurs qui pensent que la publication est chose inutile pour une pièce de théâtre, qui est par sa nature destinée à la représentation. Dans son article, Angela Maria Andrisano explique que selon l'écrivain italien Giraldi Cinzio⁹⁰⁰ « le théâtre exigeait la parole qu'il fallait prononcer avec une certaine intonation, accompagnée par une expression du visage recherchée, par les mouvements du corps » et elle ajoute que l'auteur italien « ne pouvait pas concevoir, à la différence des interprètes successifs de la *Poétique* d'Aristote, qu'un texte puisse être rédigé seulement pour la lecture »⁹⁰¹. De l'autre, un nombre toujours plus grand d'auteurs se résigne à la lecture de la pièce. Cette situation permet à un académicien comme Ludovico Zuccolo (1568-1630) d'avouer que bien que le but de toute pièce soit celui de plaire aux spectateurs (*uditori*) – lesquels peuvent être à la fois les ignorants et les doctes, il ne faut pas la blâmer si elle donne plus de goût à ceux qui la lisent qu'à ceux qui la voient sur scène⁹⁰². Théâtre pour la scène et théâtre pour la page écrite sont donc rivaux. Essayons d'en comprendre les raisons.

En réalité, les dramaturges ne critiquent pas seulement les conditions dans lesquelles leurs comédies sont jouées, mais, comme on l'a vu avec Lope de Vega dans un des exemples évoqués plus haut, commencent à se poser des questions aussi sur l'habileté des acteurs et sur les enjeux de la représentation⁹⁰³. La réflexion sur la représentation

⁹⁰⁰ Giovan Battista Giraldi (Giovan Battista Cinzio, 1504-1573), fut un lettré, poète et dramaturge ferrarais, connu surtout pour sa *Lettere autour de la composition des pièces de théâtre* (*Lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, éditée en 1554). Cf. *DBI* (Giraldi, Giovan Battista).

⁹⁰¹ A. M. Andrisano, « La lettera ovvero il discorso di G. Giraldi Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena : Tradizione aristotelica e innovazione », communication au colloque *Giovan Battista Giraldi Cinzio Nobiluomo ferrarese* qui s'est tenu à Ferrare les 30 novembre, 1 et 2 décembre 2004 à la Bibliothèque Ariosteia, p. 13 : « *Il teatro esigeva, secondo G., la parola da pronunciarsi con una determinata intonazione, accompagnata da una espressione del volto ricercata, dalle movenze del corpo. Egli non concepiva, a differenza dei successivi interpreti della Poetica aristotelica che un testo potesse essere composto per la sola lettura* ».

⁹⁰² « *Avendo per fine il piacimento degli uditori, quando vero sia, com'è verissimo, ch'ella piaccia agli idioti, alla maggior e alla miglior parte di letterati [...] non debbesi darle biasimo ch'ella porga più gusto nel leggerla che nel vederla rappresentare in scena...* ». Cité par M. Pieri, « Problemi e metodi di editoria teatrale », R. Alonge, G. D. Bonino (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., p. 1075.

⁹⁰³ Voir aussi l'excellente étude de Roger Chartier, « De la scène à la page », C. Bourqui, E. Caldicott & G. Forestier (dir.), *Le parnasse du théâtre...*, op. cit., p. 17-41, où l'auteur explique (p. 28 et suivantes) les difficultés que les auteurs rencontraient dans la mise en scène de leurs pièces.

théâtrale conduit notamment Pérez de Montalbán à affirmer que, grâce aux techniques de représentation des acteurs, n'importe quelle comédie semble réussie⁹⁰⁴. C'est pour cette raison qu'il dit avoir décidé d'imprimer ses comédies. Selon lui, le lecteur, qui a d'abord vu et apprécié la pièce, peut maintenant la lire sans se laisser dévoyer par les gestes et les voix des acteurs, et l'apprécier ou la critiquer chez lui.

Le débat que les auteurs alimentent sur la représentation ou la lecture de l'œuvre de théâtre est d'autant plus justifié que vers les années 1620, arrivent en Espagne les ingénieurs théâtraux italiens, qui peuplent les scènes espagnoles de machines et de décorations spectaculaires. Le bas peuple est donc « ébloui par les machineries, mais incapable de goûter les vers ou la composition de la pièce »⁹⁰⁵. Cette situation amène les auteurs à remettre en question sur l'artifice de la scène fruit de l'ingéniosité des ingénieurs et des chefs de troupe, mais s'éloigne irrémédiablement du texte qui est l'expression fidèle de l'imagination de l'auteur. Cette réalité porte des auteurs comme Cervantès à s'interroger sur le but du théâtre. Dans la préface de ses *Ocho comedias nunca representadas*, il avoue que déjà au siècle précédent il existait des représentations très somptueuses, ce qui signifie, à son avis, qu'en Espagne, et ailleurs aussi, il n'y eut jamais un théâtre conçu pour l'oreille⁹⁰⁶. Lope de Vega dit être très malheureux pour trois raisons. D'abord, parce qu'il n'y a pas de bons acteurs, car les *autores* utilisent des machines ; ensuite, parce que les poètes ne sont pas bons, car ils utilisent des charpentiers ; et enfin, parce que les spectateurs (*oyentes*) ne comprennent pas, car ils n'utilisent que les yeux⁹⁰⁷. Lope de Vega accuse le public spectateur d'être ignorant et il nous fait part de ce qu'il pense en plusieurs endroits. Exemple est la préface qu'il rédige en 1620 pour la *Parte catorce* de ses comédies. Le public est incapable de comprendre que ce qu'il est en train de voir, car il ne peut plus vraiment intervenir dans la représentation, une fois le texte donné à l'*autor*. C'est pourquoi, si les acteurs ne sont pas capables de bien interpréter leurs rôles, le public ne devrait pas punir le propriétaire de l'action et des vers (l'auteur)⁹⁰⁸, car ce n'est pas de lui que le succès de la représentation

⁹⁰⁴ J. Pérez de Montalbán, *Primero tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del reino, 1635. « A todos los que leyeren. Prólogo largo » (*IdT*) : « porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes, y la suspensión de los afectos, suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos ».

⁹⁰⁵ C. Couderc, *Le théâtre espagnol...*, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ L. de Vega, *Decimasexta parte*, viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621. Préface (*IdT*) : « Teatro : Yo he llegado a gran desdicha y presumo que tiene origen de una de tres causas : o por no haber buenos representantes o por ser malos los poetas o por faltar entendimiento a los oyentes, pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos ».

⁹⁰⁸ Cf. : L. de Vega, *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, 1620. Préface (*IdT*) : « Muchas parecen bien al vulgo junto, que a cada uno de por sí desagradaran ; culpa de los accidentes lo contrario, ya por las pasiones de los poderosos, ya por

dépend. En effet, la tradition veut que si la pièce n'est pas appréciée, le public la condamne à travers des sifflets, des cris ou des babillages⁹⁰⁹. Le Théâtre personnifié de Lope de Vega conclut donc sa réflexion en disant qu'il s'estime chanceux que la page écrite l'empêche au moins de voir les visages de ceux qui doivent le juger : « Quelle chance, car je n'aurai pas à voir les visages de ceux qui seront dans leur propre cabinet comme j'ai à voir les visages de ceux qui viennent au théâtre ! ». ⁹¹⁰

En ce qui concerne le discours sur la représentation théâtrale en Italie, c'est l'acteur, chef de troupe et écrivain ferrarais Piermaria Cecchini, qui dans la préface de sa comédie *La Flaminia schiava* rappelle aux lecteurs curieux que, s'ils ont un esprit *nobile* (digne), ils doivent être des spectateurs dévoués. Toutefois – continue Cecchini – étant donné qu'on ne peut pas se réjouir d'une pièce en tout lieu et en tout moment, l'auteur a considéré indispensable de la faire imprimer et de l'offrir à tous ceux qui aiment lire des fables scéniques⁹¹¹. La page écrite offre une deuxième possibilité de réception, que l'on espère à la hauteur de ce que l'écrivain a produit. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, en Italie la représentation théâtrale est aussi critiquée par les dramaturges. Giovan Battista Andreini distingue ceux qui selon lui sont des acteurs professionnels de ceux qui, en revanche, sont des bouffons. Bien que son discours soit fortement lié à un désir de réévaluation de la figure du comédien de l'*Arte*, il est tout à fait cohérent avec les critiques qui en même temps se font jour en Espagne : selon lui, il faut se garder de tous ces acteurs qui ne savent pas très bien parler et jouer, car ils mettent en danger la renommée et l'autorité de l'auteur, que les écrivains du XVII^e siècle sont en train de construire.

Malgré les déclarations des auteurs recueillies dans les paratextes, il reste pourtant très difficile de définir la réalité du public de théâtre sur le papier. Les auteurs souhaitent-

los defectos de la acción, de la memoria, de la destreza, del lugar, del calor, del frío, de la noche, de las voces, de los pechos y de la música, ya por venir los oyentes con disgustos, con divertimientos, con celos, con pérdidas, con pendencias, con determinada voluntad de que no han de alegrarse, o por otras diversas causas que, por no cansar, no digo, y cada día se ven sobre mis bancos. Solían (no ha muchos años) irse dellos tres a tres y cuatro a cuatro, cuando no les agradaba la fábula, la poesía o los que la recitaban, y castigar, con no volver a los dueños de la acción y de los versos. »

⁹⁰⁹ Dans la préface de ses *Ocho comedias* (*op. cit.*), Cervantès dit à ce propos que ses comédies « *Corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas* ».

⁹¹⁰ L. de Vega, *Parte catorce*, *op. cit.*. Préface (*IdT*) : « *¡dichoso yo, que no veré la cara, que les ponen allá en sus aposentos, como a quien en mis tablas !* ».

⁹¹¹ P. Cecchini, *La Flaminia schiava*, Venise, Giacomo Antonio Somasco, 1612. Préface (*IdT*) : « *Quelle vaghezze, delle quali leggiadramente si veste la virtuosa commedia, curiosi lettori, sono tali che ogni nobile spirito desideroso rende di esserne sollecito spettatore. Ma perché in tutti i tempi e in tutti i luoghi non si può così comodamente di essa godere per lo poco numero di quelli che virtuosamente la rappresentano, mi è perciò parso, dopo l'aver composto questa picciola operetta, di farne affettuoso presente a quelli che si compiaciono di legger sceniche favole ; la quale servirà loro per trattenimento di quell'ore che, non potendo vederle rappresentare, non sanno meno ove spendere, e forse dirò meglio, consumar il tempo* ».

ils un spectateur-lecteur ou un lecteur-spectateur ? Nous verrons qu'il est toujours très difficile de séparer les deux types de publics, car les auteurs imaginent souvent encore un lecteur qui fut autrefois également spectateur : « les mêmes comédies que tu as vues dans les salles, si tu es curieux, sont celles que je te présente dans ce livre »⁹¹² dit Bautista Diamante dans la préface dédiée à « l'ami lecteur » de ses *Comedias*. Le processus même d'écriture dramatique instaure un rapport de complicité entre l'auteur et le lecteur et prévoit en outre que ce dernier se mette à la place du spectateur de la scène, afin qu'il puisse se la représenter dans son propre esprit. Cependant, comme Claire Chappuis-Journiac l'a noté :

Ainsi le théâtre à lire, par-delà les reproches qu'il adresse à l'instance de la réception du théâtre, par-delà ce mépris affiché pour le spectateur que renferme l'idée même de refuser au théâtre sa finalité de spectacle, ne laisse pas de suivre finalement les voies tracées par un théâtre destiné à ce même spectateur et s' imagine un lecteur qui est plus qu'un spectateur devenu lecteur, qui est un lecteur aux contours flous de spectateur⁹¹³.

Même si le théâtre est, comme le disait l'éditeur Francisco Serrano de Figueroa dans la dédicace de la *Parte XXVII de ses comedias varias*, « *lo que todos leen* » (ce que tous lisent)⁹¹⁴, le théâtre de papier que les auteurs animent dans leurs préfaces imagine un lecteur qui n'a que les yeux du spectateur, et qui se libère peu à peu de tous les défauts du spectateur des salles de théâtre (peu d'attention, bavardage, hurlements).

⁹¹² J. B. Diamante, *Comedias*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, mercader de libros en la Puerta del Sol, 1670. Préface (*IdT*) : « *Las propias comedias que has visto en los teatros, si eres curioso, son las que te presento en este libro* ».

⁹¹³ C. Chappuis-Journiac, « *Le spectateur du théâtre à lire (chez Louis-Sébastien Mercier et Restif de la Bretonne)* », communication publiée dans le site CRHT, Centre de recherche sur l'Histoire du Théâtre, Paris, Sorbonne, novembre 2008.

⁹¹⁴ *Parte XXVII de comedias varias nunca impresas compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1667. Dédicace.

II. Pour quel lecteur écrit-on ?

De même que le public des théâtres est hétérogène, celui de la page écrite l'est aussi et les auteurs connaissent très bien cette réalité.

Encore une fois, l'espace préfaciel est extrêmement important, car il nous fournit des informations précieuses sur la manière dont les auteurs de théâtre considèrent et imaginent leurs lecteurs. Les exemples suivants nous montreront qu'on retrouve la variété du public sur scène chez les lecteurs des pièces imprimées.

Dans les apostrophes utilisées en ouverture de leurs propres préfaces, les lecteurs sont identifiés parfois à l'aide d'adjectifs positifs, et d'autres fois à l'aide d'adjectifs négatifs. Le choix des adjectifs utilisés pour qualifier son propre lecteur dépend du type de lecteur que les auteurs imaginent avoir devant eux, ce qui implique bien évidemment un ton plus au moins familier qui est maintenu tout au long de la préface. Il y a aussi des cas où l'auteur, ne sachant pas qui va lire sa pièce, préfère garder un ton indifférent et s'adresser aux deux types de lecteurs à la fois. Dans tous les cas, il est certain que cette variété de public typique du théâtre vu et lu inquiète énormément les auteurs, dont les sentiments se reflètent dans les pages de leurs préfaces. Alberto Porqueras Mayo, qui a étudié les *prólogos* espagnols et les tons différents utilisés par les dramaturges pour s'adresser aux lecteurs imaginaires de leurs œuvres, synthétise la variété des lecteurs en disant que ceux-ci sont de deux types : le « necio y censorador » (idiot et censeur) et l'« inteligente y comprensivo » (intelligent et compréhensif)⁹¹⁵. Comme on le verra à travers les exemples, c'est le premier qui suscite l'agressivité de la part des auteurs les plus sensibles à la question du théâtre imprimé, et c'est par contre au deuxième que s'adressent la plupart des dramaturges.

En s'adressant directement aux lecteurs, les auteurs montrent qu'ils sont de plus en plus conscients de la pratique de la lecture du livre de théâtre⁹¹⁶ dont, comme l'a autrefois souligné Larry F. Norman, la scène même donne plusieurs exemples⁹¹⁷. Le lecteur se transforme peu à peu en récepteur privilégié de la pièce écrite et l'approche préférée par les auteurs est celle de la compréhension, qui passe par l'utilisation d'un ton amical. Le lecteur est en effet souvent considéré par l'auteur comme un « ami ». De plus, comme la pièce est une composition courte et moins difficile à comprendre qu'un autre

⁹¹⁵ A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, *op. cit.*, p. 125.

⁹¹⁶ C. Biet, « "C'est un scélérat qui parle" : Lire, écrire, publier, représenter, interpréter le théâtre au XVII^e siècle », L. F. Norman, P. Desan et R. Strier, *Du spectateur au lecteur...*, *op. cit.*, p. 75.

⁹¹⁷ L. F. Norman, « Du spectateur au lecteur ou du lecteur au spectateur ? », L. F. Norman, P. Desan et R. Strier, *Du spectateur au lecteur*, *op. cit.*, p. 13.

type de texte, le lecteur est invité à bien la lire, comme Francisco Navarrete y Ribera écrit dans son *Flor de sainetes* :

Je t'offre, mon ami, un repas rapide contenant peu de substance, la digestion sera facile (...). Lis-le [le livre] comme il faut et il ne te sonnera pas mal, et, quand il te semblera avoir parfaitement compris ce qu'il y est dit, moi, je choisis de ne tomber qu'entre les mains des hommes qui lisent, car tous (ou la plupart d'entre eux) sont des hommes de bien, parce qu'ils veulent savoir, à la différence de ceux qui viennent voir les comédies⁹¹⁸.

Le lecteur est donc invité soit à lire la pièce jusqu'à la fin en appréciant le style, soit à la poser et à ne même pas commencer à la lire, s'il s'agit ensuite d'en dire du mal. On demande au lecteur de reconstruire le spectacle qu'il a vu autrefois de ses yeux ou tel qu'il lui est présenté par les auteurs⁹¹⁹. Pour ce faire, il faut lui demander un effort d'imagination important ; cet effort est d'autant plus facile à produire pour un lecteur « avisé et intelligent », qui devient LE lecteur par excellence auquel les auteurs destinent leurs pièces.

1. Se protéger du mauvais lecteur

Au XVII^e siècle, les références aux lecteurs deviennent de plus en plus présentes. Nous ne savons pas si on peut parler d'une prise de conscience, par l'auteur, de l'existence d'un public lecteur du genre théâtral, car d'après les témoignages que l'on a évoqués plus haut la figure du lecteur demeure encore très peu distincte de celle du spectateur. Cependant, la présence des mots « lecteurs », « lire », « imagination », « tenir entre les mains » est de plus en plus récurrente à l'intérieur des préfaces, ce qui nous amène à affirmer que l'écrivain de la préface du XVII^e siècle s'adresse de plus en plus à un lecteur possible et laisse de côté les spectateurs de la scène.

En Espagne, les dramaturges ont une forte conscience du fait que la lecture est un geste solitaire. L'auteur entend par conséquent instaurer un contact très intime avec son propre lecteur, en utilisant des apostrophes, des impératifs et, surtout, en le tutoyant.

⁹¹⁸ F. Navarrete y Ribera, *Flor de sainetes*, Madrid, Catalina del Barrio y Angulo, 1640. Préface (*IdT*) : « Aquí te ofrezco, amigo, un breve plato que poca sustancia contiene, fácil su digestión (...). Léelo bien y no te sonará mal y, cuando consumadamente te parezca acedo su escrito, yo tomo de partido caer en las manos de los hombres que leen, que todos (o la mayor parte) son hombres de bien, pues desean saber, y cosa desigual en los que concurren a las comedias ».

⁹¹⁹ L. F. Norman, « Du spectateur au lecteur ou du lecteur au spectateur ? », L. F. Norman, P. Desan et R. Strier, *Du spectateur au lecteur...*, *op. cit.*, p. 12.

L'utilisation de la prosopopée qu'on a déjà évoquée plusieurs fois est aussi une façon d'établir avec lui un contact plus intime⁹²⁰.

Le ton affectueux de confession peut laisser place à un ton plus violent, un « *tono de improprio* » (un ton injurieux)⁹²¹, qui, comme l'observe Porqueras Mayo, s'accroît au fur et à mesure que l'on s'approche du XVII^e siècle. Rappelons la célèbre dédicace intitulée « *El autor al vulgo* » (l'auteur à la populace) de Ruiz de Alarcón à sa *Parte Primera de las comedias*⁹²² : « Je te parle, bête féroce – à la noblesse il n'est nécessaire de parler car elle se régule plus que je ne saurais le faire »⁹²³, l'opinion sur le peuple d'Alarcón est limpide. Le peuple, que l'auteur distingue très clairement de la noblesse, est comparé à une bête qui cependant a le dernier mot sur les pièces théâtrales. Conscient du fait que ce qui compte à l'époque c'est l'approbation du public, l'auteur conclut sa courte, mais efficace dédicace, en disant au public que :

Elles [les pièces] te regardent avec mépris et sans crainte ; elles ont déjà affronté le péril de tes sifflets, et peuvent à présent s'introduire chez toi, le risque est moindre. Si elles te déplaisent, je me réjouirai de savoir qu'elles sont bonnes et sinon, l'argent qu'elles t'auront coûté me vengera de savoir qu'elles sont mauvaises⁹²⁴.

Comme l'explique Porqueras Mayo, le mot « *vulgo* » a une double connotation à cette époque⁹²⁵ : selon une première, négative, le peuple serait en effet le vulgaire présent aussi aux représentations théâtrales, celui qui hurle, qui siffle et qui ne sait pas se taire

⁹²⁰ Pour le contexte espagnol, cette variante des textes préfaciels a été étudiée par A. Cayuela, *Le Paratexte au Siècle d'or...*, *op. cit.*, et en particulier p. 180-199. En revanche, en ce qui concerne l'usage de la prosopopée dans les prologues italiens, nous rappelons l'étude de Eugenio Refini, « *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento* », *Italianistica*, Anno XXXV, n° 3 (2006), p. 61-86.

⁹²¹ A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el Manierismo...*, *op. cit.*, p. 125.

⁹²² Pour avoir une critique générale de cette préface cf. *IdT*.

⁹²³ Traduction en français d'A. Teulade, « Un lieu pour saisir une dramaturgie sans théorie : les préfaces du Siècle d'Or », P. Forest, *L'art de la préface*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 93. « *Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas Comedias ; trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas y, si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar* ».

⁹²⁴ Traduction en français d'A. Teulade, « Un lieu pour saisir une dramaturgie sans théorie : les préfaces du Siècle d'Or », *art. cit.*, p. 93.

⁹²⁵ Sur la question du « *vulgo* », nous rappelons les travaux de A. Porqueras Mayo et F. Sánchez Escribano, « *Función del vulgo en la preceptiva dramática de la edad de oro* », *Revista de Filología Española*, vol. L n° ¼, 1967, p. 123-143 ; J. M. Díez Borque, « *Lope de Vega y los gustos del vulgo* », *Teatro y revista de Estudios teatrales*, 1, 6/1992, p. 7-32, et plus récemment l'étude de M. T. Lobato, « *Paga el vulgo : intención y recepción del teatro de Lope* », O. Sâmbrian-Toma (ed.), *El siglo de oro antes y después del Arte nuevo. Nuevas enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Sitech, Craiova, 2009, p. 25-40.

(Porqueras Mayo l'appelle la *masa inculta*⁹²⁶). Une deuxième plus nuancée fait tout simplement référence au public intéressé par la pièce⁹²⁷. Il faut, en revanche, souligner que cette distinction ne s'appuie pas sur le statut social du lecteur. À ce propos, Anne Cayuela déclare qu'« on a affaire à une nouvelle définition du public, qui se divise en deux nouveaux groupes non déterminés par leur origine sociale, mais plutôt par leur niveau intellectuel : celui des *sabios*, *discretos* et celui du public majoritaire »⁹²⁸. Si comme l'affirme María Luisa Lobato, le terme désigne indistinctement le roi, le noble, le paysan et le commerçant⁹²⁹, le « *vulgo* » est ici un type de récepteur ignorant de l'art dramatique, à savoir celui qui n'est pas capable de saisir le sens du texte dramatique, mais qui prend la liberté de le critiquer. À travers une longue bataille menée dans les préfaces de leurs œuvres, les auteurs s'engagent donc à éloigner ce type de lecteur dangereux pour le destin de leur œuvre.

Toutefois, on peut constater au sujet de la préface que Tirso de Molina écrit pour son recueil *Cigarrales de Toledo* que les auteurs espagnols doutent fortement de pouvoir s'adresser au seul lecteur bien intentionné. De fait, bien que Tirso de Molina appelle sa préface « *Al bien intencionado* » (au bien intentionné), il apostrophe le lecteur ainsi : « Je ne sais pas, oh toi !, toi qui es en train de me lire, si tu as le droit de porter le nom que je te donne dans ce prologue », et il continue « allez, lis-moi, je ne sais pas, je ne t'ai rien donné ; imagine que le titre de la préface soit : *Au bien intentionné, et en son absence, au mauvais lecteur ; chez les médisants ; prix huit réaux* »⁹³⁰. Le livre personnifié de Tirso de Molina rappelle au lecteur que s'il a bien voulu acheter ou se faire prêter le livre – les deux possibilités sont évoquées dans la même préface, ce qui nous prouve une fois de plus que les livres de théâtre circulaient entre les lecteurs aussi grâce aux prêts personnels – et que s'il ne veut pas faire partie des lecteurs malintentionnés, il est tenu maintenant de le lire jusqu'à la fin, tout comme le spectateur dans les prologues était invité à ne pas quitter la scène avant que le spectacle ne se termine.

⁹²⁶ A. Porqueras Mayo et F. Sánchez Escribano, « Función del vulgo en la perceptiva dramática... », *art. cit.*, p. 143.

⁹²⁷ *Ibidem*, p. 130. Voir aussi A. Cayuela, *Le paratexte au siècle d'or...*, *op. cit.*, 1996, p. 111 et suivantes. L'autrice reporte des exemples significatifs qui expliquent très bien la connotation orale que le *vulgo* acquiert en Espagne au XVII^e siècle et qui souligne la différence existant entre les auditeurs-spectateurs de la scène et les lecteurs.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁹²⁹ M. L. Lobato, « Paga el vulgo : intención y recepción del teatro de Lope », O. Sâmbrian-Toma (ed.), *El siglo de oro antes y después del Arte nuevo. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Sitech, Craiova, 2009, p. 35.

⁹³⁰ T. de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Biblioteca Castro turner, 1994 (M. Arroyo Stephens ed.), p. 9, Préface : « *No sé, oh, tu, que me estás leyendo !, si tienes derecho al título que te doy en el de este Prólogo. [...] Anda, léeme, no se te dé nada ; y haz cuenta que estoy sobrescrita : Al bien intencionado, y, en su ausencia al malicioso ; en casa de la mormuración ; porte, ocho reales. Ya me has abierto, y, yo sé que, en tu opinión, a título de lo segundo* ».

Bien qu'en Italie il soit plus rare de trouver ce ton négatif et agressif à l'égard du lecteur dans les préfaces, la différence entre un lecteur avisé et un lecteur non avisé est un thème qui préoccupe également les auteurs italiens. Il suffit de penser à la préface de Girolamo Frigilimelica datant de 1695⁹³¹, où, après avoir expliqué quelle était son intention en écrivant la tragédie pastorale *Il pastore d'Anfriso*, l'auteur déclare qu'il ne lui reste qu'à se remettre à ses drames, car ce qu'il a dit suffit largement à un lecteur avisé, en revanche tout est superflu pour un lecteur qui ne l'est pas.

Pour garantir le succès auprès du public, il faut éviter que la pièce arrive entre les mains d'un lecteur ignorant, ou pire, des pédants qui se cachent parmi les spectateurs et les lecteurs. Dans le prologue de sa comédie *Gli duoi fratelli rivali*⁹³², Della Porta se lance dans une longue critique envers les pédants, appelés « *vilissima canaglia* » (« ignoble canaille ») et qui se confondent parmi le « *popolazzo* » (« la populace »⁹³³), en les distinguant bien des nobles. Les pédants de Della Porta sont des ignorants qui croient tout savoir et qui se comportent de la même façon que le pire paysan hurlant et sifflant contre les acteurs pendant la représentation. Selon Della Porta, les pédants ne sont que des « gens de loi sans lois et des poètes sans vers, dont les œuvres ne sortiront jamais de leurs chambres ». Ce type de public est extrêmement négatif pour les pièces, car il ne fait que se plaindre sans raison de la qualité de la pièce. Les critiques que les pédants font normalement aux dramaturges concernent à la fois le plan linguistique et le plan structurel : ils accusent les auteurs d'avoir écrit la pièce en utilisant un langage peu approprié (*non è boccacevole*) et de n'avoir pas suivi les règles d'Aristote⁹³⁴. Cette situation met en rage l'auteur, qui à la fin du prologue de sa comédie admet avoir perdu de vue le but réel du prologue, qui est celui de présenter l'argument. Dans la dédicace de la comédie *Il Pentimento amoroso*, l'auteur Luigi Groto dirige aussi son attention vers le lecteur en lui disant avec un ton méprisant « que celui qui veut la lire qu'il la lise, celui qui ne veut pas la lire n'y est pas obligé »⁹³⁵. Un peu plus tard, Pier Maria Cecchini, dans

⁹³¹ G. Frigilimelica, *Il pastore d'Anfriso. Tragedia pastorale per musica*, Venise, Niccolini, 1695. Préface (*IdT*) : « *Tanto basti avervi detto così come in abbozzo quanto è necessario ad aprirvi il mio disegno, per altro non mi resta più che mettermi innanzi a miei drammi dopo il proemio dell'Irene. Al lettore discreto è quanto basta. Al poco discreto tutto è superfluo* ».

⁹³² G. Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali*, *op. cit.* Prologue (*IdT*).

⁹³³ Cette expression fortement péjorative rappelle le mot « *vulgacho* » utilisé par Lope de Vega dans une de ses épîtres adressées au Doctor Gregorio de Angulo. L'épître est citée dans l'article de J. Millé y Giménez, « La Epístola de Lope de Vega al Doctor Gregorio de Angulo », *Bulletin Hispanique*, tome 37, n°2, 1935, p. 159-188 : « (...) *que soy galán de las señoras musas, / y las traigo a vivir con el vulgacho, / ya de vergüenza de mi honor confusas /* ».

⁹³⁴ Cf.: G. Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali*, *op. cit.* Préface (*IdT*) : « *questo si poteva dir meglio altrimenti, questo è fuor dalle regole di Aristotele, quel non ha del verisimile* ».

⁹³⁵ L. Groto, *Il pentimento amoroso*, Venise, Francesco Rocca, 1576.

la préface de sa comédie *La Flaminia schiava*⁹³⁶, fait lui aussi allusion aux pédants qui ne manqueront pas de juger sa pièce, de la corriger et d'y apporter des observations diverses. Il répond alors à ces gens que s'ils écrivaient et s'ils imprimaient à leur tour, eux aussi seraient jugés.

À la manière de Lope de Vega, qui dans la préface de sa *Décima Parte*, met en garde le lecteur avec ces mots « lis ces comédies ou laisse-les, car j'ai déjà tiré d'elles le profit que tu penses m'enlever »⁹³⁷, les auteurs italiens affirment qu'ils n'ont pas besoin du jugement du pédant pour que leurs pièces aillent à la rencontre du succès.

Même si c'est dans une moindre mesure, comme on le verra dans le prochain paragraphe, l'existence d'un lecteur sage et d'un lecteur ignorant perdure dans les esprits des auteurs italiens tout au long du XVII^e siècle. Cela est très bien mis en évidence dans la préface de Bernardo Morando à son drame *Le vicende del tempo* (daté de 1652), où l'auteur parle au lecteur en faisant semblant de parler à un lecteur avisé : « si tu es avisé, ne blâme pas ma volonté qui s'est proposé un but très haut, et pardonne ma faiblesse, qui n'a pas pu parvenir à son but »⁹³⁸.

Cet échantillon de préfaces se référant au public lecteur nous ouvre la voie vers la tendance des auteurs à sélectionner, parmi le public multiforme et hétérogène du théâtre, leur destinataire ; cela parce que, comme l'a observé Antoine Compagnon, tant l'écrivain que le livre contrôlent très peu leur lecteur⁹³⁹. L'auteur ne peut alors que créer un modèle de lecteur implicite⁹⁴⁰, qui devient son destinataire idéal. Ce n'est que de ce type de lecteur que l'on peut attendre l'effort de réflexion et d'élaboration du texte afin qu'il puisse en savourer la vraie substance dont Andreini parlait dans son *Adamo*. Comme remarquait d'ailleurs Umberto Eco dans son étude sur le rôle du lecteur, le lecteur modèle a un profil intellectuel bien déterminé « par le type d'opérations interprétatives qu'il est censé accomplir : reconnaître des similitudes, prendre en considération certains jeux »⁹⁴¹.

⁹³⁶ P. Cecchini, *La Flaminia schiava*, op. cit. Préface (*IdT*).

⁹³⁷ L. de Vega, *Decima Parte*, Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618. Préface (*IdT*) : « *lee estas comedias o déjalas, que no importa, pues ya me dieron el provecho que tú piensas que me quitas* ».

⁹³⁸ B. Morando, *Le vicende del tempo. Dramma fantastico musicale diviso in tre azioni con l'introduzione di tre balletti*, Parme, Erasmo Viotti, 1652. Préface (*IdT*) : « *Tu, se discreto sei, non biasimare la mia volontà, che si propone alta la meta, e compatisci la mia debolezza, che non può giungere al segno* ».

⁹³⁹ A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2008, p. 169.

⁹⁴⁰ *Ibid.* p. 177-8.

⁹⁴¹ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 76.

2. Le profil du « lecteur docte et avisé »

La réévaluation de la condition de l'auteur, chère aux plus grands dramaturges espagnols et italiens du XVII^e siècle, passe aussi, comme on l'a dit, par le jugement des lecteurs. Un jugement correct ne peut venir que d'un bon lecteur, c'est pourquoi le lecteur « docte et avisé » devient l'interlocuteur privilégié des écrivains de théâtre de cette époque.

Au fil du temps, la distinction entre un lecteur ignorant et un lecteur savant se fait de plus en plus nette. Juan Bautista Diamante dit au lecteur que s'il est avisé, alors il comprendra ce qu'il lira dans le recueil de comédies ; en revanche s'il est ignorant, il ne saura pas ce que la personne qui les a écrites voulait dire⁹⁴². La même attitude est adoptée par Calderón de la Barca lorsque dans la préface de ses *Autos* il déclare que la présence des gloses et des explications dans les textes théâtraux est inutile, car le docte n'en a pas besoin et l'ignorant non plus, car cette présence le dépasse⁹⁴³.

Dans une des préfaces de Lope de Vega, le personnage du Théâtre déclare « j'ai voulu me tempérer, parce que je ne suis plus un prologue pour ceux qui étaient habitués à l'imbécillité, mais un avertissement pour ceux que ma conscience m'a recommandés, les avisés et les sages »⁹⁴⁴. S'adresser au lecteur comporte donc aussi une évolution de la fonction du *prólogo* ou l'introduction d'une autre forme de paratexte, comme le montre Giovanni Battista Andreini. Dans sa comédie *Lo Schiavetto* un des personnages, Faceto, est en train de déclamer le prologue d'une comédie lorsqu'il suscite la colère d'un autre personnage qui n'aime pas les prologues et qui souhaiterait que la comédie débutât plus rapidement. Cette situation permet à l'auteur de faire dire à Alberto, un autre personnage qui assiste à la mise en scène, que « de nos jours, le prologue est un corps, ou mieux, est un membre séparé de la pièce »⁹⁴⁵. Cela est confirmé dans l'édition de *La Turca*⁹⁴⁶, lorsque l'auteur fait une nette distinction entre la préface adressée aux « lecteurs

⁹⁴² J. B. Diamante, *Comedias. Segunda parte*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674. Préface (*IdT*) : « *pero si tú eres discreto, como lo aguardo, conocerás lo que quiere decir, a donde no lo dice, y si fueres ignorante, como lo temo, ni sabrás lo que dice, ni lo que quiso decir ; conque de una, o de otra manera no vas a perder más de los doce reales que ha de costarte. Leele....* ».

⁹⁴³ P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales alegóricos, y historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado*, Madrid, Imprenta Imperial, Joseph Fernández de Buendía, 1677. Préface (*IdT*) : « *Habrà quien diga que ha sido flojedad no sacar las citas a la margen. A que se responde, que para el docto no hacen falta y para el no docto hicieron sobra* ».

⁹⁴⁴ L. de Vega, *Oncena Parte*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1618. Préface (*IdT*) : « *En lo demás he querido templarme, pues ya no soy prólogo de los que se usaban contra el necio, sino advertimiento de los que me dicta mi conciencia para el discreto y sabio* »

⁹⁴⁵ « *Al tempo nostro [...] è corpo o per meglio dire, membro separato dalla commedia* », cité par M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini...*, op. cit., p. 44.

⁹⁴⁶ G. B. Andreini, *La Turca, comedia boschereccia et maritima*, Venise, Paolo Guerigli, 1620. Préface.

judicieux » et le prologue écrit par Giovanni Paolo Fabri, acteur de la compagnie d'Andreini, les *Fedeli*. Andreini dit que le fait de multiplier les préfaces à l'intérieur de ses pièces sert à montrer au lecteur qu'ils sont plusieurs à croire que le théâtre est un art ayant un but « bon, vertueux et plein de moralité », par conséquent – continue Andreini – le théâtre et les écrivains de théâtre sont eux aussi bons et vertueux⁹⁴⁷. Comme le suggère Maurizio Rebaudengo, pour Andreini, le prologue n'est pas forcément unique, mais il peut y avoir des prologues multiples, comme peuvent être multiples aussi les personnes qui les écrivent. La pluralité des prologues/préfaces est possible grâce à l'imprimerie, qui permet d'imprimer plusieurs points de vue différents tous voués à ennoblir l'art théâtral⁹⁴⁸. Le propos de Giovan Battista Andreini sur l'impression des pièces est très intéressant. D'après son deuxième discours, *La Ferza*, l'écrivain-acteur se proposait d'écrire un discours sur l'art comique, *L'Applauso*, dans lequel il aurait abordé le rôle de l'imprimerie pour les pièces de théâtre. Malheureusement, il ne l'a jamais fait, et nous ne pouvons que nous contenter de ces quelques lignes que l'on retrouve dans quelques-unes de ses préfaces⁹⁴⁹.

S'adresser au lecteur sage et avisé devient une habitude aussi pour les éditeurs. Notamment, Vera Tassis, éditeur fidèle de Calderón de la Barca, fait référence à la dichotomie lecteur-sage et lecteur-ignorant au moins deux fois. Dans la dédicace de la *Verdadera quinta parte* des comédies de Calderón, l'éditeur Vera Tassis s'adresse directement au lecteur en disant que « l'homme d'esprit aura autant de choses à apprendre, qu'en aura l'ignorant à critiquer »⁹⁵⁰. Il s'adresse « au lecteur sage et avisé » dans le sixième et septième recueil de comédies de Calderón de la Barca, où l'éditeur interpelle le lecteur sage au début et à la fin de sa préface⁹⁵¹.

Si dans les préfaces des auteurs espagnols on accepte l'existence de deux types de lecteurs et bien que le lecteur sage y soit évidemment privilégié, dans les préfaces des

⁹⁴⁷ *Ibidem* : « Ecco dunque che qual è il fine tal è l'arte; il fin della commedia è buono, virtuoso, e pieno di moralità, e perciò buona, virtuosa e apprezzabile è la commedia, e virtuosi e nobilissimi della Commedia, gli Artefici ».

⁹⁴⁸ M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini...*, op. cit., p. 44. L'auteur rapporte les mots de l'éditeur Angelo Salvadori qui résume très clairement le succès emporté par Andreini aussi bien sur scène que sur la page écrite : « il traguardo della larga diffusione della diffusione dei propri testi fu raggiunto da Andreini in vita « essendo questi suoi componimenti comici di grido felicissimo, leggendosi, e 'n diverse parti rappresentandosi con applauso universale » (*Avvertenza* de Angelo Salvadori écrite pour la pièce de Giovan Battista Andreini, *La Campanaccia*, Venise, Angelo Salvadori, 1623).

⁹⁴⁹, p. 43.

⁹⁵⁰ P. Calderón de la Barca, *Verdadera quinta parte de las comedias*, Madrid, Francisco Sanz, 1682. Préface (*IdT*) : « En este, y [en] los que publicaré, hallará el ingenioso tanto que aprender, quanto el ignorante que censurar ».

⁹⁵¹ P. Calderón de la Barca, *Sexta parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca*, Madrid, Juan Sanz, 1715. Préface du même auteur *Séptima parte de comedias*, Madrid, Juan Sanz, 1715. Préface (*IdT*).

dramaturges italiens on préfère s'adresser au docte plutôt qu'à la masse entière de lecteurs.

Les préfaces italiennes s'ouvrent presque toujours par une référence à un « lecteur courtois, noble et avisé » — les adjectifs utilisés par les auteurs italiens pour identifier leur lecteur étant : ami, bienveillant, candide, cher, et très cher, curieux, chrétien, pieux.

Dans la préface de la représentation sacrée, *Celeste guida*⁹⁵², Jacopo Cicognini s'adresse à ses lecteurs trois fois en les appelant *cortesi lettori*, *giudiziosi lettori*, *voi intelligenti* (lecteurs avisés, lecteurs judicieux, vous qui êtes intelligents). La manière de se référer aux lecteurs suggère que Cicognini a un public cible : les lecteurs des académies. Il commence sa préface en expliquant les choix techniques qu'il a faits, en disant à ses lecteurs qu'ils doivent « reconnaître » la raison juste de ces choix. Il ajoute aussi que les lecteurs n'auront aucune difficulté à comprendre ses choix stylistiques, car ils sont intelligents. Enfin, l'auteur « s'en remet au jugement des personnes pratiques », au sens où ils sont identifiés comme « experts »⁹⁵³.

Les auteurs italiens utilisent un ton souvent distancié avec les lecteurs : en effet, à la différence de la plupart des Espagnols, qui tutoient leurs lecteurs, les écrivains Italiens interpellent leurs interlocuteurs en les vouvoyant. Cela peut-être parce que les préfaces sont souvent le lieu où les auteurs italiens remercient une institution, comme une compagnie ou une confrérie, pour leur avoir accordé une lecture publique avant la publication. Comme l'explique Georges Forestier, le texte est éprouvé sur le public avant d'être publié : « au XVII^e siècle, le texte s'éprouvait d'abord par les lectures que l'auteur en faisait dans les salons, quelquefois avant même que l'œuvre fût achevée, ainsi que devant les comédiens à qui il désirait “vendre” sa pièce ; ensuite par les répétitions ; enfin par les représentations publiques (et privées) ». Cela signifie, entre autres, que le texte publié sous la responsabilité de l'auteur « n'est pas le résultat de la négligence ou du hasard », car celui-ci a d'un côté reçu l'approbation d'un cercle d'érudits, de l'autre il est impliqué lui-même dans l'édition de ses propres œuvres⁹⁵⁴.

Par exemple, Pomponio Torelli, dans la dédicace au cardinal Odoardo Farnèse, avoue à son destinataire qu'avant d'imprimer sa pièce, la *Galatea*⁹⁵⁵, il l'a montrée aux académiciens des *Innominati* dont Torelli lui-même faisait partie, comme c'était prévu par les lois de l'académie. Ensuite, comme il s'est aperçu que la comédie était très

⁹⁵² J. Cicognini, *Celeste guida*, Venise, Giunti, 1625. Préface (*IdT*).

⁹⁵³ *Ibidem*.

⁹⁵⁴ G. Forestier, « Du spectacle au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au XVII^e siècle », L. F. Norman, P. Desan et R. Strier, *Du spectateur au lecteur...*, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁵⁵ P. Torelli, *La Galatea*, Parme, Viotti, 1603.

appréciée par ses amis de l'Académie, il a décidé de l'envoyer aux presses. Pareillement, Giovan Battista Andreini rappelle dans la dédicace à Girolamo Priuli que l'on peut lire dans sa comédie, *Lo Schiavetto*⁹⁵⁶, qu'avant de voir le jour, elle a été approuvée par « une mer de lettrés » – les métaphores maritimes ou jardinières sont souvent employées par les auteurs et les éditeurs⁹⁵⁷, afin de marquer que l'on vivait à une époque, le XVII^e siècle, où il y avait beaucoup et peut-être même trop de lettrés : « ainsi, en transformant sa [l'auteur se réfère à la comédie] rame en plume, sa mer en encre, et sa trirème en un livre manuscrit, je la fis couler à travers l'Égée des lettrés, afin qu'ils me disent si l'appareil était suffisant pour résister aux assauts des pirates malveillants »⁹⁵⁸.

Cependant, imaginer un lecteur avisé, sage et noble d'esprit pose un autre problème : celui de la langue employée dans les comédies, reflet du monde réel et du quotidien. Si l'intrigue prévoit un personnage vulgaire, il doit aussi s'exprimer vulgairement, ce qui était très mal vu à l'intérieur des salons de l'époque (ou au moins, c'est ce qu'on veut nous faire croire)⁹⁵⁹. Un poète avisé a donc le devoir de mettre en garde un lecteur avisé sur le langage et sur la structure de l'œuvre.

Piermaria Cecchini, dans la préface de sa comédie, *Flaminia schiava*, prévient les lecteurs « nobles d'esprit » (*cortesi*) qu'ils trouveront trois points sur lesquels ils ne seront pas d'accord avec l'auteur qui a composé la pièce : la langue qui n'est pas toute toscane ; les préceptes d'Aristote qui ne sont pas tous respectés ; et l'orthographe. Mais il dit pour sa défense que s'ils imprimaient des œuvres, ils auraient eux aussi des gens qui les critiquent continuellement. Il ajoute que le sujet n'offense pas Dieu et peut être lu par tout le monde y compris les plus vertueux.

L'autrice et cantatrice Margherita Costa s'excuse elle aussi auprès du lecteur pour le langage utilisé dans sa comédie *I buffoni*. Elle ajoute qu'elle n'avait pas le choix étant donné que le protagoniste de la pièce est un bouffon et que le langage qu'elle utilise est bien celui qu'utilise normalement un bouffon ou d'autres personnages, tels que nains et fous qui sont les autres personnages de la pièce⁹⁶⁰.

⁹⁵⁶ G. B. Andreini, *Lo schiavetto*, *op. cit.* Dédicace.

⁹⁵⁷ Voir chapitre 2.

⁹⁵⁸ G. B. Andreini, *Lo schiavetto*, *op. cit.* Dédicace : « *Così convertendo il suo remo in penna, il suo mare in inchiostro, e la sua trirème in un libro manoscritto, il feci scorrer per l'Egeo dei Letterati, acciòché mi dicessero, s'egli era bastante per resistere a gli assalti dei Pirati malevoli* ».

⁹⁵⁹ Les livres témoignent du langage que l'on recommandait à l'intérieur des cercles privés de la noblesse des cours. Un exemple nous est laissé par Francesco Straparola, auteur italien de la fin du XVI^e siècle dans son célèbre recueil de nouvelles *Le piacevoli notti*. Une des filles qui prend la parole pour raconter à son tour une histoire, Alteria, termine son exposé par une énigme facétieuse qui fait intervenir la Dame de la maison qui lui reproche le langage utilisé car il n'est pas conforme à un public d'hommes et de femmes de cour. (Voir : F. Straparola, *Le piacevoli notti*, Note V, Favola II).

⁹⁶⁰ M. Costa, *Li Buffoni*, *op. cit.* Préface « A lettori ».

L'auteur et acteur florentin Giacinto Andrea Cicognini s'excuse lui aussi auprès du « lecteur avisé » pour les mots tel que « Dieu (*nume*), idole, destin, paradis, adorer, et d'autres mots similaires ». Il dit qu'il faut les lire comme des « plaisanteries » de sa plume, « car l'auteur est né catholique et il a une foi catholique »⁹⁶¹. Le même avertissement est aussi repris par Bernardo Morando dans la préface de son drame *Le vicende del tempo* lorsqu'il déclare que si en lisant le lecteur rencontre des mots comme dieu, adoration et d'autres semblables, ceux-ci ne sont que des plaisanteries de sa plume et ne sont pas révélateurs d'une croyance profane⁹⁶².

Même certains drames en musique peuvent parfois utiliser un langage peu approprié pour un public docte : Antonio Dall'Ongaro déconseille aux académiciens de la Crusca de lire son drame *L'Alceo*, puisque le langage utilisé n'est pas pur comme ce qu'ils théorisent⁹⁶³.

Enfin, tant en Espagne qu'en Italie, le lecteur idéal est qualifié avec les mêmes qualificatifs – sagesse, droiture, capacité de jugement –, ce qui nous porte à affirmer qu'une image bien précise du lecteur du XVII^e siècle repose sur ces termes. Le mot le plus utilisé est certainement celui de « *discreto* », avisé. De fait, dans les deux pays, on identifie le *discreto* comme quelqu'un qui sait distinguer le bien du mal et, quand le mot est accompagné de l'adjectif « sage », le *discreto* devient celui qui se comporte avec sagesse et droiture⁹⁶⁴.

L'image du lecteur avisé ne s'applique pas seulement au lecteur de sexe masculin, mais, comme on le verra, aussi au lecteur de sexe féminin. Malgré le fait que les femmes représentent une catégorie de lecteurs « marginale » de notre enquête, nos résultats montrent que les femmes ne négligeaient point les livres de théâtre. Voyons ce que les paratextes peuvent nous dire de cette catégorie de lecteur.

⁹⁶¹ G. A. Cicognini, *Le gelosie fortunate del Prencipe Rodrigo*, Bologne, Gioseffo Longhi, 1685. Préface « Lettore cortese » : « *Se in quest'opera osserverai le parole nume, idolo, fato, paradiso, adorare, e altre simili leggile come scherzi di penna poetica, poichè l'autore, che è nato cattolico si protesta aver sentimenti cattolici, e vivi felice* ».

⁹⁶² B. Morando, *Le vicende del tempo*, op. cit. Préface « A chi legge » (*IdT*) : « *E se in leggendolo incontrerai qualche parole di deità, adorazione e simiglianti che pizzichino di gentilità, io mi dichiaro che sono scherzi di poetica penna, non argomenti di profana credenza. Resta felice e vogliami bene* ».

⁹⁶³ A. Dall'Ongaro, *Alceo favola pescatoria*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1614 (première édition daté de 1582). Préface « *L'Arsiccio ai Lettori* ».

⁹⁶⁴ Cf. *TLIO – Tesoro della lingua italiana delle origini* : « *discreto* : capace di valutare correttamente la realtà e in particolare di distinguere il bene dal male. Che si comporta con occultezza e rettitudine ». Dictionario de Covarrubias (1611) : « *discreto*, el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar ».

3. La femme spectatrice et lectrice

Comme les exemples suivants le montreront, l'intérêt des auteurs pour les femmes spectatrices et lectrices n'est pas absent. Les préfaces des pièces de théâtre du XVII^e siècle et les pièces elles-mêmes nous présentent une femme qui ne se limite pas seulement à aller au théâtre – comme les prologues de la renaissance l'ont montré⁹⁶⁵ –, mais qui lit aussi des livres de théâtre. La femme spectatrice est souvent complice du dramaturge : « si la pièce vous plaît, riez, comme cela les hommes feront de même » dit Piccolomini dans le prologue de son *Amor costante*. Les femmes sont un public très précieux pour les auteurs, qui comptent sur leur courtoisie, et croient qu'elles regarderont et écouteront la pièce alors que les hommes ne le feront sûrement pas. Les auteurs savent aussi que même si les hommes n'apprécient pas leurs pièces, au moins ils passeront quelques heures de leur temps à contempler en silence les beautés des femmes présentes sur scène et au théâtre : « Ces hommes, même s'ils ne trouvent pas plaisir à voir nos pièces, nous remercieront tout de même, car pendant quatre heures ils auront pris plaisir à contempler vos beautés divines. Et en échange, ils nous prêteront leur attention »⁹⁶⁶.

En effet, les femmes aiment beaucoup le théâtre et surtout les « *burle* » (bouffonneries) et les « *novelle* » (nouvelles), comme l'auteur Niccolò Secchi l'affirme dans les premières lignes du prologue rédigé pour une de ses comédies, *Gli inganni*⁹⁶⁷. Les paratextes adressés aux femmes nous donnent des informations concernant leurs habitudes et nous permettent de savoir comment elles se caractérisaient intellectuellement et socialement. Ces images sont parfois stéréotypées ; les femmes spectatrices étaient considérées comme de grandes bavardes : Giambattista Guarini dans le *prologo* de sa comédie, *La Idropica*, déclare « je le dis surtout à vous, ô femmes, qui par votre nature vous taisez mal volontiers »⁹⁶⁸.

⁹⁶⁵ Pensons à titre d'exemple aux prologues italiens étudiés par P. De Capitani, « Le langage figuré dans les prologues des comédies italiennes et françaises du XVI^e siècle : un enjeu de réception », M. Vuillermoz et A. Cayuela (dir.), *Les mots et les choses du théâtre, op. cit.*, p. 241-269 ; où on voit très clairement que le public féminin était bien présent au théâtre au XVI^e siècle. En Espagne la *cazuela* désignait l'endroit réservé aux femmes spectatrices dans le *corral*. L'exemple le plus évident est celui d'Anton Francesco Grazzini qui pour sa comédie *La Gelosia* rédige deux prologues, l'un adressé aux hommes et l'autre adressé aux femmes, tous les deux réimprimés dans l'édition de Giunti parue en 1568.

⁹⁶⁶ Accademici Intronati di Siena, *Ingannati*, Sienna, s. éd., 1537. Prologue (*IdT*) : «*Questi uomini, se ben non pigliaranno piacere de le cose nostre, assai ce averenno da ringraziare, ché per quattr'ore almeno gli daremo commodità di poter contemplare le vostre divine bellezze. Et in questo cambio, ci prestaranno attentione. Ma, perch'io veggio dui vecchi già venire ragionando mi partirò, benchè mal volentieri, da veder così belle cose qual sete voi, ne so quel che dentro a una di quelle case mi verrà fatto. A Dio tutti* ».

⁹⁶⁷ N. Secchi, *Gli inganni*, Venise, Bernardo Giunti e fratelli, 1582, Prologue : *com'è vero che alle gentil madonne piace la festa* » (comme il est vrai que les femmes gentilles aiment les fêtes).

⁹⁶⁸ G. B. Guarini, *La Idropica*, Venise, Giovanni Battista Ciotti, 1613. Préface : « *e' l dico principalmente a voi donne che per natura tacete mal volentieri* ».

La dédicace de Evangelisto Ortense pour la comédie de Niccolò Secchi, *L'interesse*⁹⁶⁹, est adressée à « *l'illustre e virtuosissima Signora Vittoria Piissima* ». L'auteur de la dédicace semble très bien connaître sa destinataire, qu'il qualifie d'illustre et de vertueuse, et en jouant avec son nom de famille (Piissimi) il semble aussi la définir comme pieuse. Vittoria Piissimi fut une célèbre actrice du XVI^e siècle en Italie, très aimée de son public, elle joua avec la compagnie des *Gelosi* et ensuite forma sa propre compagnie⁹⁷⁰. La dédicace nous informe sur l'éducation que Vittoria reçut par son père : à l'âge de quatorze ans, elle commença à apprendre, les sciences et les philosophies. Pendant son adolescence (de 14 ans à 16 ans), le père de Vittoria lui lut la *Logica*, « *l'Astrologia* et toutes les autres parties de la philosophie »⁹⁷¹. Le cas précis de Vittoria Piissimi, femme de théâtre et femme de lettres, nous montre que les femmes à cette époque s'adonnent à la lecture et aux pratiques théâtrales. Les femmes nobles d'esprits étaient socialement considérées au même niveau que les hommes, comme le démontre Giovanbattista Giraldi Cinzio dans l'épilogue à sa tragédie, *Orbecche* : « une femme noble d'esprit, prudente et sage (abstraction faite de la jalousie qu'elle peut susciter), peut égaler tout homme sage dans le monde »⁹⁷². Quelques décennies plus tard, Isabella Andreini, dans les préliminaires de sa pastorale *Mirtilla*, nous parle de son expérience en tant qu'écrivaine, qui porte l'empreinte de sa condition de femme. Dans la dédicace qu'elle adresse à « Ma Dame et Maîtresse » (*signora donna*), Lavinia Della Rovere⁹⁷³, elle avoue avoir commencé à écrire ses pièces pour rire. Mais elle y a trouvé tellement de plaisir qu'elle commença à s'exercer pour ressembler aux vrais poètes : les cieux ne lui ayant pas fourni un esprit apte à cet exercice. Elle dit avoir une immense reconnaissance à l'égard de l'esprit humain (*l'ingegno umano*) qui est, à son avis, une chose divine que certains laissent mourir en préférant l'oisiveté. Selon elle, ces personnes-là devront retourner parmi les bêtes, car ils ne sont capables que de « consommer ce que la Nature

⁹⁶⁹ N. Secchi, *L'interesse*, Venise, Ziletti, 1581. Dédicace.

⁹⁷⁰ G. Oliviero, « I comici Gelosi e la Commedia dell'Arte cinquecentesca nelle carte del fondo Lanza », G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon et F. Tomasi (ed.), *La letteratura degli italiani, 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, Adi editore, 2014. Disponible en ligne au lien suivant : <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Oliviero.pdf>, consulté le 25 octobre 2017 ; F. Ruffini, « Promemoria per lo studio del teatro umanistico-rinascimentale », *Le età del teatro*, Modène, Teatro Storchì, 1995, p. 64. Cité par C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, v. II : « Cinquecento e Seicento », Rome, Edizioni Studium, 1999, p.256.

⁹⁷¹ N. Secchi, *L'interesse*, op. cit., Dédicace.

⁹⁷² G. Giraldi Cinzio, *Orbecche tragedia*, Venise, Figliuoli d'Aldo, 1543. Épilogue (*IdT*) : « *Donna gentil, ma che 'n prudenzia et senno / (Rimossa che ne sia la invidia altrui) / Agguagliar puote ogni saggio huom del mondo* ».

⁹⁷³ Lavinia Feltria Della Rovere (1558-1632) fut princesse de Urbino et épouse de Alfonso Felice d'Avalos, noble italien d'origine espagnole. Cf. : *DBI*.

et la Terre produisent »⁹⁷⁴. Isabella Andreini est donc consciente de sa condition de femme de lettres et elle aussi, comme ses contemporains hommes, fait la différence entre les hommes sages et ceux qui ne le sont pas.

Les noms de lectrices illustres apparaissent aussi dans les épîtres dédicatoires. Pour la deuxième fois, les femmes de la famille Della Rovere sont choisies comme dédicataires par les académiciens des *Insensati* (insensés) de Pérouse lorsque ceux-ci décident de dédier la comédie de leur collègue Sforza degli Oddi, *I morti vivi*⁹⁷⁵, aux sœurs Lavinia et Isabella Della Rovere, filles du duc d'Urbin. Un siècle plus tard, l'écrivaine et actrice Margherita Costa dédie son drame, *Flora feconda* également à une femme de la famille Della Rovere, mais cette fois à Vittoria Della Rovere⁹⁷⁶. D'ailleurs, le nom de la grande duchesse de Toscane, Vittoria Della Rovere, apparaît aussi sur la page de titre du livre et sans qu'il y ait besoin qu'elle soit mentionnée en tant que femme ou fille de : son titre suffit largement à la qualifier.

On a d'ailleurs constaté que plusieurs drames en musique sont adressés à des femmes illustres comme le drame de Michelangelo Rossi, qui est adressé à Anna Colonna Barberini⁹⁷⁷; le drame *Amor tra le armi* est en revanche dédié à Caterina Ponce de León y Aragón, et le drame de Francesco Maria Santinelli, *L'Armida nemica* est enfin dédié à l'impératrice Éléonore⁹⁷⁸ ; ce qui témoigne d'une attention particulière des femmes à l'égard de ce genre de lecture.

Finalement, bien que les livres de divertissement, comme les pièces de théâtre, soient fortement déconseillés aux femmes, au XVII^e siècle les femmes lectrices existent et ce sont les auteurs eux-mêmes qui le disent dans les dédicaces et dans les préfaces de leurs pièces. Notamment, Tirso de Molina, dans son *Cigarrales de Toledo*, présuppose l'existence d'un public lecteur tant féminin que masculin lorsqu'il plaisante en disant « je (le livre) pourrais être comme toi (si tu es un homme), porter une moustache la nuit, serrer les boucles, porter la cuirasse, polir mes bottes, protéger mes mollets ; et si tu es une femme, traîner des draps, couvrir mes mains, barbouiller mes joues, décorer mes cheveux

⁹⁷⁴ I. Andreini, *Mirtilla*, Venise, Lucio Spineda, 1602. Dédicace : « È l'ingegno umano cosa troppo divina ; e coloro che nell'ozio intrepidi lasciano così raro dono perire, non meritano tra gli uomini essere annoverati. Però, che trapassano la vita loro con perpetuo silenzio, à guisa, che le bestie fanno, non sono buoni ad altro, che a consumar quello, che dalla Natura, o dalla Terra, è prodotto ».

⁹⁷⁵ S. degli Oddi, *I morti vivi*, Pérouse, Baldo Salviani, 1576. Dédicace.

⁹⁷⁶ Vittoria Della Rovere (1622-1695) fut grande duchesse de Toscane et femme de Ferdinand II.

⁹⁷⁷ À propos de la vie de l'une des plus puissantes femmes de Rome, cf. : S. Feci et M. Visceglia, « Anna Colonna Prefetessa di Roma », F. Cantù (éd), *I linguaggi del potere nell'età barocca*, v. 2 : Donne e sfera pubblica, Rome, Viella, 2009, p. 195-222.

⁹⁷⁸ Il se réfère probablement à Éléonore de Nevers-Mantoue (1630-1686) qui fut impératrice du Saint-Empire du 1651 au 1657 et célèbre femme de lettres.

(...) »⁹⁷⁹. De même Vincente Suárez de Deza y Ávila, dans la préface intitulée « Monsieur Untel », s'adresse ainsi à son lecteur :

Si tu es une femme, considère
et si tu es un homme remarque
que je suis un pauvre livre⁹⁸⁰.

À travers la figure de la prosopopée, que l'auteur établit à la hauteur du onzième vers, le livre de théâtre s'adresse aux lecteurs des deux sexes, en affirmant que le théâtre est un genre qui pouvait facilement s'adapter aux lecteurs des deux sexes.

D'autres déclarent ouvertement qu'ils ont écrit leur pièce pour que la dédicataire puisse la lire : l'éditeur Alexandro Pera dit que la tragédie de Domenico Bevilacqua, *Reyna Matilda*, fut composée dans un premier temps pour que seule la dédicataire, Juana Pacheco, la lise et l'apprécie : « j'espère que lorsque Vôte Excellence décidera de la lire, elle l'estimera digne de sa propre piété chrétienne »⁹⁸¹. Comme elle s'avéra de bonne qualité, l'auteur voulut la publier et confia sa transcription et publication à un ami, l'éditeur, ne pouvant pas le faire lui-même du fait de sa maladie. L'éventualité de représenter la tragédie est mentionnée comme une lointaine possibilité et il est probable qu'elle ne l'ait jamais été.

De même Guillén de Castro avoue dans la dédicace de son deuxième recueil de comédies que la seule raison qui l'a poussé à l'imprimer est le fait de savoir que sa dédicataire, Ana Figuerola y de Castro, aime passer le temps à lire ce type de compositions⁹⁸².

Certains auteurs italiens sont même attentifs au goût des femmes lectrices. On déclare notamment dans la préface du drame en musique *Gl'inganni innocenti* composé par les académiciens *Sfaccendati*⁹⁸³ (les bons à rien), que la « représentation privée du

⁹⁷⁹ T. de Molin, *Cigarrales de Toledo*, M. Arroyo Stephens (ed.), Madrid, Biblioteca Castro Turner, 1994, p. 10 : « Pudiera yo como tú (si eres hombre), ponerme de noche bigotera, enrizar guedejas, traer peto, bruñir balonas, prohijar pantorrillas ; y si eres mujer, arrastrar telas, enmelar manos, embadurnar mejillas, adulterar cabellos, sustituir corchos, y viérasme corneja, si me ves gozque de la China ».

⁹⁸⁰ V. Suárez de Deza y Ávila, *Parte primera de los donaires de Tersícore*, Madrid, Melchor Sánchez, a costa de Mateo de la Bastida, 1663. Préface (IdT) : « Si eres mujer, considera, / y si eres hombre, repara / en que soy un pobre libro / que hoy empiezo a cobrar ala ».

⁹⁸¹ D. Bevilacqua, *Reyna Matilda*, Naples, Felice Estillola, 1597. Dédicace (IdT) : « Espero que cuándo sus devociones a V. E. darán lugar de leerla, digna la estimará de su cristiana piedad ».

⁹⁸² G. de Castro, *Segunda parte de las comedias*, Valence, Miguel Sorolla, 1625. Dédicace (IdT) : « El principal motivo, sobrina y señora mía, que he tomado para imprimir segunda parte de mis comedias, ha sido por saber lo que V[uestra] M[erced] gusta de entretenerse leyéndolas los ratos que la cansa el almohadilla, excusándola con ello de leer en ellas malas letras, peores puntuaciones y yerros desatinados ».

⁹⁸³ Accademici Sfaccendati, *Gl'inganni innocenti*, Bologne, Gioseffo Longhi, 1675. Préface « A chi legge ».

drame », c'est-à-dire la lecture personnelle que l'on peut faire de la pièce, a comme but le passe-temps des femmes. Pareillement, dans la préface du drame en musique *Erminia sul Giordano*, rédigée par l'imprimeur, on fait allusion au fait que la pièce eut l'honneur d'être vue par des « nobilissime donne » (femmes très nobles).

En Espagne, Lope de Vega se préoccupe beaucoup du goût des femmes de son époque⁹⁸⁴. Parmi les 96 dédicaces que Lope rédige à partir de sa *Parte XIII*, 21 sont adressées à des femmes⁹⁸⁵ et ce fait a attiré l'attention du spécialiste Marco Presotto. Ce dernier a observé que, lorsque Lope de Vega s'adresse à des femmes dans ses dédicaces, l'auteur n'étale plus sa richesse culturelle (les phrases en latin disparaissent et les références littéraires également) et il préfère faire allusion à l'acte de lecture et aux goûts littéraires des femmes⁹⁸⁶. La comédie *La vengadora de las mujeres* et *La viuda valenciana* nous montrent en effet des femmes lectrices préférant de loin les lectures de divertissement à celles plus austères. Selon Presotto, du moment que Lope de Vega commence à travailler à l'édition de ses propres comédies, se dessine le destinataire privilégié du dramaturge : la femme. Lope semble s'engager dans une mission de valorisation des caractères féminins, qui sont très bien explicités à l'intérieur de certaines de ses dédicaces⁹⁸⁷.

Ce type de témoignage nous fournit des informations importantes sur les femmes s'adonnant à la lecture à cette époque : il s'agit des religieuses, des femmes appartenant à une haute classe sociale mais aussi des prostituées, ces dernières lisaient toutes beaucoup à voix haute et surtout pour leurs clients⁹⁸⁸. Et comme Luca Ceriotti le dit, « si ces femmes lisaient, les autres lisaient aussi, celles qui avait un père, un frère, un mari à leurs côtés et qui pour cette raison n'étaient pas propriétaires de bibliothèque et se préoccupaient encore moins de les inventorier »⁹⁸⁹.

Ainsi que nous l'avons constaté tout au long de cette réflexion, l'auteur se questionnant d'abord sur la représentation et ensuite sur la lecture, semble affirmer que le théâtre, genre destiné à tout type de public, ne peut en réalité s'adresser qu'à un seul

⁹⁸⁴ Voir l'article d'A. Cayuela, « Las mujeres de Lope : un seductor en sus dedicatorias », *EDAD DE ORO*, 1995, XIV, p.73-85.

⁹⁸⁵ M. Presotto, « Las comedias a Marcia Leonarda », L. Gentilli et Renata Londero (ed.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y género literarios en la España aurea*, Iberoamericana, Madrid, 2011, p. 20.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, 25.

⁹⁸⁸ À ce propos, voir L. Ceriotti, « Scheletri di biblioteche, fisionomie di lettori. Gli inventari come materiali per una anatomia ricostruttiva della cultura libraria di antico regime », E. Barbieri et D. Zardin (ed.), *Libri, biblioteche e cultura...*, *op. cit.*, p. 373-432 (p. 408).

⁹⁸⁹ *Ibidem*, p. 409.

type de lecteur : le lecteur docte et avisé. L'intérêt que les auteurs montrent d'un côté pour la publication de leurs pièces, et de l'autre pour les types de lecteurs, nous laisse supposer qu'un nouveau théâtre est né : le théâtre imprimé. D'ailleurs en Europe, François Hédelin (aussi connu sous le nom d'abbé d'Aubignac) défend la prééminence de la page écrite sur la représentation dans son traité *Pratique du théâtre*, publié en 1657. Selon le dramaturge et théoricien français, la lecture du théâtre permet une expérience réflexive guidée par la raison qui aide le lecteur à établir une relation entre l'imagination, l'émotion et le jugement⁹⁹⁰.

Une lecture lente qui permet de s'arrêter pour faire le point sur tel ou tel aspect mal compris et élaborer une interprétation plus approfondie, fait en quelque sorte du lecteur l'interlocuteur principal du dramaturge. Pour autant, le lecteur doit être accompagné dans ce processus, car l'auteur ne peut pas contrôler l'imagination de la personne qui est en train de lire sa pièce.

Dans le prochain et dernier chapitre, nous verrons donc quelles sont les pratiques de lecture d'une pièce de théâtre et ce que les auteurs proposent afin de simplifier la tâche du lecteur de la pièce imprimée.

⁹⁹⁰ A. García Reidy, *Las musas ramerías. op. cit.*, p. 390.

Chapitre 9

La lecture du théâtre

Comme nous l'avons vu tout au long de notre réflexion, et plus particulièrement dans le deuxième chapitre de cette thèse, qui embrasse les XVI^e et XVII^e siècles, la production éditoriale de livres de théâtre augmente considérablement et le statut du texte théâtral change aussi. Jusqu'au XVI^e siècle, le texte de théâtre imprimé n'était qu'une sorte de *canovaccio* (canevas) qui reproduisait seulement les répliques des personnages, sans aucune autre indication. Il servait principalement aux chefs de troupe comme base pour leur mise en scène. Le canevas n'était pas conçu en première instance pour être lu comme un livre, d'autant plus que les auteurs du XVI^e siècle n'étaient que très peu intéressés par la publication de leurs pièces. Car comme nous l'avons déjà dit dans le deuxième chapitre, l'écrivain vend le manuscrit aux acteurs qui le coupent et le recourent à leur guise, puis le revendent à un imprimeur qui se charge de le transformer en « livre ». À ce stade-là, l'écrivain de théâtre n'a pas de prise auctoriale sur son écrit.

Cette situation change au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle, lorsque de canevas le texte imprimé commence à devenir un livre au sens propre du terme, à savoir un objet conçu pour être lu et non pas seulement utilisé comme brouillon pour une mise en scène. En effet, les éditeurs vénitiens Manuce, Giolito et Marcolini, élaborent et proposent une « première conception éditoriale » du texte de théâtre. Ils commencent ainsi à réfléchir et parviennent à concevoir un texte de théâtre pour un nouveau public : les lecteurs. Cela leur permet de proposer des éditions de textes théâtraux de plus en plus élaborées⁹⁹¹, et plus on s'approche du XVII^e siècle plus la page de théâtre est « écrite ». Effectivement, à l'intérieur du texte théâtral du XVI^e siècle il n'y a pas – à l'exception des noms des personnages listés au début de la pièce et au début de chaque acte – d'autres indications écrites de la part de l'auteur. En revanche, à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle on voit apparaître des paratextes destinés à la lecture et aux lecteurs qui sont bien distincts des prologues destinés aux spectateurs. Car comme l'affirme Marzia Pieri « lire du théâtre devient en effet une habitude diffuse »⁹⁹².

Mais comment et pourquoi lisait-on le livre de théâtre ?

⁹⁹¹ M. Pieri, « Instructions pour lire le théâtre : les exemples siennois et vénitiens du début du XVI^e siècle », A. Cayuela, F. Decroisette, B. Louvat-Molozay et M. Vuillermoz (dir.), *Préface et critique...*, *op. cit.*, p. 250-251.

⁹⁹² M. Pieri, « Instructions pour lire le théâtre : les exemples siennois et vénitiens »..., *op. cit.*, p. 251.

Dès que le texte dramatique, qui au départ est censé servir de base à une représentation scénique, devient un texte voué à la lecture, sa nature et son statut changent considérablement. Car si d'un côté « romans » et « nouvelles » sont nés comme des formes écrites pour être lues, il n'en est pas de même pour le texte théâtral : la scène du théâtre quitte planches et tréteaux pour se glisser dans les pages du livre et entrer dans l'esprit du lecteur. Cela se fait d'abord par les moyens de signes typographiques, qui sont les mêmes dans toute l'Europe, et qui permettent au lecteur de s'enfermer dans sa chambre, afin d'y lire le texte de son choix, seul, et sans aucune médiation pouvoir reconstituer la scène du théâtre⁹⁹³. Ou alors, comme on le verra, par d'autres types de rapport aux textes théâtraux écrits, comme une lecture érudite pour l'apprentissage et la pédagogie, une lecture professionnelle et enfin une lecture pour le plaisir.

En étudiant l'évolution de la didascalie de l'antiquité au XVII^e siècle, Véronique Lochert a noté que l'apparition et l'utilisation massive de la didascalie dans les textes de théâtre augmentent au fur et à mesure que le théâtre s'ouvre à une nouvelle réception : celle de la lecture. La didascalie a en effet deux fonctions : diriger la représentation et guider la lecture. On peut ainsi distinguer l'étape de la Renaissance, où l'on n'utilisait point la didascalie et où le spectacle était le but principal du théâtre de l'époque Baroque, où – comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre de notre thèse – le texte théâtral se transforme peu à peu en un texte à lire. Et cette transformation du *canovaccio* en texte à lire s'accompagne de plusieurs modifications, parmi lesquelles l'introduction de la didascalie, des préfaces, postfaces et des illustrations, qui ont toutes la même fonction. Tous ces types de paratextes permettent à l'auteur de donner des indications très précises au metteur en scène et au lecteur tant sur la façon de représenter la pièce sur la scène réelle que sur la scène recréée par l'esprit du lecteur.

Dans le prologue de la comédie *La Emilia*, Luigi Groto évoque le pouvoir de la scène, c'est-à-dire celui de conduire, par le biais de l'imagination, les spectateurs dans des contrées lointaines : « Et l'on pense qu'il produit [l'auteur] des villes entières, ou qu'il fait courir [les spectateurs] d'un lieu à l'autre comme des oiseaux »⁹⁹⁴.

Or, le livre, à travers les moyens mis à disposition par l'imprimerie, veut offrir au lecteur exactement la même expérience que la scène du théâtre offre au spectateur. Le théâtre :

⁹⁹³ La suggestion du passage d'une lecture orale à une lecture solitaire est à retrouver dans J. M. Prieto Bernabé, « Prácticas de la lectura erudita en los siglos XVI y XVII », A. Castillo (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelone, Editorial Gedisa, 1999, p. 313-343.

⁹⁹⁴ L. Groto, *La Emilia*, Venise, Francesco Ziletti, 1579. Prologue (*IdT*) : « *E voglion che si creda ch'egli fabbrichi / le città intere, o che le faccia correre / da luogo a luogo come augei per aria* ».

Peut alors apparaître comme un champ d'études privilégié, car il constitue « la meilleure incarnation de cette autre scène qu'est l'inconscient » et qu'il met en relation l'univers imaginaire de la fiction avec la réalité concrète de la scène. La métaphore du théâtre est en effet fréquemment sollicitée pour décrire des processus imaginaires. Sartre compare ainsi la lecture d'une œuvre littéraire à une représentation mentale⁹⁹⁵.

Dans ce chapitre, nous nous interrogerons sur la nouvelle relation qui s'instaure entre émetteur et récepteur, car si les auteurs écrivent et veulent se faire publier, c'est bien parce qu'il y a un lecteur prêt à s'appropriier le texte et à le faire revivre dans son imagination. En effet, l'invitation à l'acte de lecture que font les auteurs à l'intérieur des paratextes de pièces de théâtre suppose une évolution significative du statut du récepteur⁹⁹⁶. À partir de cette constatation, il faudra donc voir dans les rapports auteur-texte-lecteur de théâtre une double transformation de la réception théâtrale au XVII^e siècle qui n'est pas unidirectionnelle, mais plutôt bidirectionnelle. Car si d'un côté les dramaturges commencent à considérer le texte de théâtre comme un vrai objet pour la lecture, de l'autre le lecteur, qui se trouve face au livre de théâtre, doit réussir à créer l'espace théâtral que l'auteur lui propose grâce à sa seule imagination.

On verra d'abord quels sont les différents types d'approches du texte dramatique aux XVI^e et XVII^e siècles, comme la lecture silencieuse, mentale et solitaire qui s'oppose à une lecture de groupe, à voix haute. Ensuite, on distinguera les différentes fonctions de la lecture du livre de théâtre et l'on verra dans un premier temps la fonction de la lecture érudite et professionnelle du théâtre et, dans un deuxième temps, la fonction d'une lecture dédiée au simple divertissement. Cette double fonction de la lecture, érudite ou professionnelle, n'exclut pas la fonction récréative et divertissante. Selon le texte de l'*Ars poetica*⁹⁹⁷ horatienne, qui faisait autorité à l'époque, on pouvait en effet *miscere utile dulci*.

⁹⁹⁵ V. Lochert et J. de Guardia (dir.), *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 7.

⁹⁹⁶ Certaines des nouvelles conditions naissant de cette relation émetteur et récepteur sont évoqués et résumés par J. F. Lattarico, P. Meunier et Z. Schweitzer, « Introduction », du livre qu'ils co-éditent *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas...*, *op. cit.*, p. 13-22.

⁹⁹⁷ « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo ». Horace, Épître aux Pisons, v. 343 : « Il enlève tous les suffrages, celui qui mêle l'agréable à l'utile » (trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989).

I. Quel type de lecture pour le théâtre ?

Plusieurs spécialistes se sont interrogés sur la fonction morale et sociale du théâtre⁹⁹⁸. En effet, on conférait à la scène théâtrale des XVI^e et XVII^e siècles une fonction éducative, sociale et civique, en lui reconnaissant une force de séduction que la page écrite n'avait pas⁹⁹⁹. La place dévolue au théâtre fait l'objet de multiples débats. Il s'est passé la même chose pour le théâtre une fois qu'il est devenu un objet de lecture.

Ainsi que nous l'avons rappelé au deuxième chapitre, la suspension des licences en Espagne entre 1625 et 1634 peut être due au fait que l'on reconnaît à la page écrite un danger bien plus grand que le théâtre sur scène : le livre de théâtre peut être lu n'importe où¹⁰⁰⁰. De même que l'a signalé aussi Antonio Castillo Gómez dans l'une de ses études¹⁰⁰¹, la lecture et le livre sont source d'inquiétude pour la communauté et le pouvoir de cette époque qui ne voit pas d'un bon œil ces livres dits de divertissement, ce qui pousse les autorités à censurer les livres de théâtre, voire à les interdire complètement.

Malheureusement, étudier la lecture d'un groupe de personnes bien défini n'est pas facile. On trouve difficilement des informations provenant des lecteurs eux-mêmes qui nous renseignent sur leurs lectures et leur pratique de la lecture des œuvres théâtrales. Concernant l'Espagne, très peu de témoignages sont encore connus de nos jours et les plus significatifs ont été récemment recensés par Antonio Castillo Gómez¹⁰⁰². Le cas italien en revanche n'a pas encore fait l'objet d'une telle étude.

Parmi les peu nombreux exemples, on peut tout de même considérer le cas très intéressant de Girolamo de Sommaia qui nous permet de faire le lien entre les deux pays étudiés. Rappelons que Girolamo de Sommaia est un étudiant florentin à l'Université de

⁹⁹⁸ À propos du théâtre qui enseigne à vivre n'oublions pas les pratiques théâtrales des Jésuites. Pour le domaine espagnol voir par exemple J. Menéndez Peláez, *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995 ; C. González Gutierrez, *El teatro escolar de los Jesuitas (1555-1640) y edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1997. En ce qui concerne l'aire italienne, lire M. Chiabò et F. Doglio (ed.), *I gesuiti e i primordi...*, *op. cit.*

⁹⁹⁹ Cf.: L. García Lorenzo, « Ideología y moralismo. El Padre Manuel de Guerra y Ribera y su *Abrobación* a Calderón de la Barca », J.-P. Étienvre (dir.), *Littérature et politique en Espagne aux siècles d'or*, Paris, Klincksieck, 1998, p.283-294.

¹⁰⁰⁰ A. Cayuela, « "He visto gustosamente divertido..." La literatura ante la censura previa en el siglo XVII », *Serenísima palabra Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, Venise, Edizioni Ca'Foscari [en ligne], consulté le 28 mars 2018, p. 21-43. Et plus spécifiquement lire à p. 39 : « *La suspensión de la concesión de licencias para las comedias entre 1625 y 1634, mientras se siguen representando comedias en los escenarios, equivale a reconocer que el teatro como espectáculo es menos peligroso que su lectura* ».

¹⁰⁰¹ A. Castillo Gómez, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2016, p. 43-44.

¹⁰⁰² A. Castillo Gómez, *Leggere nella Spagna moderna. Erudizione, religiosità e svago*, Bologne, Patron editore, 2013 (la traduction en italien est de Luisa Castelli).

Salamanque au début du XVII^e siècle. Dans son *Diario*¹⁰⁰³, il témoigne à la fois de ses lectures espagnoles et italiennes. Girolamo est un *aficionado* des comédies de Lope de Vega, auxquelles il assiste régulièrement¹⁰⁰⁴. Mais Sommaia n'est pas seulement un spectateur régulier des *corrales*¹⁰⁰⁵, il est aussi un lecteur de textes de théâtre. D'après son journal intime, nous savons par exemple que le 30 juin 1603 il achète une *Sofonisba* de Trissino, qu'il paye 4 réaux¹⁰⁰⁶. On sait encore que le 11 février 1604 il achète une *Celestina* au prix de 5 ½ réaux¹⁰⁰⁷, de même qu'il achète des comédies de Lope de Vega le 17 mai 1604, chez un certain Miguel Blasco¹⁰⁰⁸.

Parmi les informations qu'on peut tirer de son journal figure que pour lire des comédies il n'était pas obligatoire de les acheter. En effet, les imprimées circulaient beaucoup à cette époque entre les différents lecteurs à travers un système de prêts. À ce propos, la relation que Sommaia entretint avec une certaine Elena D'Ansa fut très importante : c'était elle, apparemment, qui lui procurait des comédies de Lope de Vega¹⁰⁰⁹ et qui lui demandait de lui en prêter d'autres¹⁰¹⁰. Sommaia note dans son journal à quel moment et quels textes de théâtre il lisait. Par exemple, du 24 juin au 3 juillet 1604, il lut les comédies de l'Arétin¹⁰¹¹, la *Celestina*¹⁰¹², la comédie de Lope de Vega *El Testimonio vengado*¹⁰¹³, une autre comédie de Lope de Vega qui fait toujours partie du même recueil, *Urson y Valentín*¹⁰¹⁴, et d'autres comédies encore de Lope de Vega¹⁰¹⁵.

Malheureusement, après sa mort, la bibliothèque de Sommaia sera dispersée, même si une grande partie de ses livres sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Nationale de Florence¹⁰¹⁶.

¹⁰⁰³ G. Haley (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo de Sommaia (1603-1607)*, Malaga, Analecta Malacitana, 2012.

¹⁰⁰⁴ Plusieurs passages dans son journal témoignent du fait que Sommaia était un spectateur avide des comédies auxquelles il assistait confortablement assis. Voir G. Haley (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca...*, *op. cit.*, p. 110 (le 10 septembre 1603) : « a un aposento per la Comedia, reali 4 »; p. 112 (le 16 septembre 1603) ; p. 128 (le 13 septembre 1604) ; p. 132 (le 5 janvier 1604) ; p. 134 (le 5 janvier 1604), p. 181 (le 5 mai 1604), p. 182 (le 7 mai 1604), p. 183 (le 8 mai 1604), etc.

¹⁰⁰⁵ Sur l'activité théâtrale florissante qui se produit dans la ville de Salamanque pendant les années d'étude du jeune Girolamo, voir M. J. Framiñán de Miguel, « Estudio sobre el teatro en Salamanca (1500-1630) : avance de resultados », *Criticón*, 96 (2006), p. 115-137.

¹⁰⁰⁶ G. Haley (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca...*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 186. Sur l'identité de ce Miguel Blasco nous n'avons trouvé aucune information.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 126 (le 3 août 1604) : « A Helena d'Ansa per le comedie di Lope reali 10 ».

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 160 (le 10 septembre 1604) : « Prestai le commedia a Helena d'Ansa ».

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 200 (le 24 juin).

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 201 (le 26 juin).

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 202 (le 29 juin). Imprimé dans *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Saragosse, Angelo Tavanno, 1604. On note au passage que Sommaia lut ce recueil de comédies de Lope de Vega l'année même de leur impression.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 202 (le 30 juin).

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰¹⁶ S. Vuelta García « Notizie su alcuni dizionari italo-spagnoli nella Firenze del Seicento », *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 1, n. 1, 2012, p. 449.

L'exemple du florentin Sommaia témoigne des pratiques d'un étudiant en Droit, lecteur assidu de comédies espagnoles et italiennes. Finalement, comme l'avait déjà remarqué Roger Chartier, les témoignages singuliers sont très rares et « cette rareté interdit de les considérer comme seules traces sur lesquelles bâtir une histoire de la lecture qui ne peut être une collection d'études de cas »¹⁰¹⁷. Le spécialiste suggère alors de retourner à « l'objet imprimé lui-même puisqu'il porte en ses pages et en ses lignes les marques de la lecture que lui suppose son éditeur, les bornes de sa possible réception »¹⁰¹⁸. C'est pourquoi nous utiliserons pour cette analyse encore une fois les paratextes des livres de théâtre afin de dévoiler quelques-unes des pratiques de lecture du théâtre au XVI^e et XVII^e siècle. Nous verrons comment les choix typographiques du livre de théâtre guident aussi le lecteur dans le processus de la lecture, en influençant la réception même du livre de théâtre qui devient ainsi une réception de plus en plus intellectuelle.

1. Différentes pratiques de lecture du texte théâtral

La lecture d'un livre de théâtre est une « activité protéiforme, différente selon le contexte et l'objectif »¹⁰¹⁹ à laquelle le lecteur se propose de se livrer. À ce propos, Michal Bajer évoque les trois types de lecture théâtrale identifiés par d'Aubignac dans son traité *La Pratique du théâtre* : une lecture destinée au plaisir du lecteur, une lecture érudite et une lecture professionnelle¹⁰²⁰. Toujours selon d'Aubignac, la lecture érudite et la lecture professionnelle du théâtre ont comme seul but la représentation, alors que la lecture destinée au plaisir, est la seule qui rentre en concurrence avec la représentation de la pièce. Cependant toutes les formes de lectures « érudites » faites par les lecteurs qui veulent apprendre une langue étrangère ou ancienne, ou encore qui utilisent le théâtre comme un exercice rhétorique ne sont pas des formes vouées principalement à la représentation, mais, comme leur adjectivation l'indique, elles ont une fonction d'étude.

Cela dit, distinguer ces trois types de lecture pour le genre théâtral correspond tout à fait aux résultats de nos recherches, et nous adopterons donc les mêmes critères pour distinguer les différents usages que l'on faisait du livre théâtral.

Voyons d'abord ce que les paratextes nous disent à propos des pratiques de lecture du texte de théâtre.

¹⁰¹⁷ R. Chartier, « Du livre au lire », R. Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 2003, p. 103-4.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

¹⁰¹⁹ M. Bajer, « La théorie du spectacle chez Hédelin d'Aubignac », V. Lochert et J. de Guardia (dir.), *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 39.

¹⁰²⁰ *Ibid.*

a. Lire le théâtre dans une chambre

Première constatation importante : au fur et à mesure que l'on s'approche du XVII^e siècle on retrouve dans les paratextes des pièces de théâtre toujours plus d'allusions à une lecture en solitaire du texte et une distinction entre le spectateur de la scène et le lecteur de cabinet.

Par exemple, dans la préface de la *Docena Parte* de ses comédies, Lope de Vega trace une distinction très claire entre la représentation sur scène et la lecture du théâtre dans une chambre : ce dernier cas, est à son sens le plus favorable, car – comme nous l'avons déjà montré dans le huitième chapitre –, le lecteur évite ainsi les erreurs dans le jeu des acteurs¹⁰²¹.

Le lecteur débarrassé de toutes ces contraintes et pouvant lire dans la solitude de son cabinet peut alors bien juger la pièce et nourrir son propre esprit correctement. Lope de Vega confirmera plus tard les avantages d'une lecture privée des *comedias* dans la préface de la quatorzième *Parte*, lorsque le Théâtre personnifié semble être lui-même soulagé, car « dans l'intimité de la chambre où tu les liras, tu ne toléreras que quiconque fasse du bruit, ou dise du mal de ce que tu sauras apprécier à sa juste valeur »¹⁰²².

Pérez de Montalbán se trouve être du même avis, lorsqu'il dit dans le *Primero tomo* de ses comédies, que le lecteur peut savourer la langue poétique de la pièce à laquelle il n'a pas pu prêter la même attention lors de la représentation :

Afin que vous les jugiez dans votre cabinet, car même si vous pensiez qu'elles étaient raisonnables sur scène, cela n'est pas sûr. En effet, le geste de la dame, le jeu du héros, la cadence des voix, le timbre des consonnes et les émotions qu'on éveille abusent d'ordinaire les oreilles les plus attentives. On prend alors les éclairs pour de la foudre : comme les strophes sont récitées rapidement, on ne peut s'adonner à leur examen attentif, les sens en sortent comblés, mais l'esprit n'est pas satisfait¹⁰²³.

¹⁰²¹ L. de Vega en entier tirée de la *Docena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1619. Préface (*IdT*). Nous avons déjà cité cette préface au chapitre 8.

¹⁰²² L. de Vega, *Parte catorce*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, 1620. Préface (*IdT*). Traduction de l'espagnol de Catherine Burigana (site *IdT*).

¹⁰²³ Trad. Marie-Laure Acquier dans J. C. Garrot Zambrana « La perspective du poète : lecture et représentation dans les préliminaires caldéroniens », M. Vuillermoz et A. Cayuela (dir.), *Les mots et les choses, op. cit.*, p. 81 : « para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieran razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes, y la suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos porque como se dicen aprisa las coplas y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos pero no satisfecho el entendimiento ».

En Italie aussi on commence à avoir la même distinction que celle qu'on vient de voir se manifester en Espagne. Dans le cas du drame en musique *La maga fulminata*¹⁰²⁴, son auteur Benedetto Ferrari souligne cette double nature de la pièce de théâtre dans la préface. Pour lui, en effet, la pièce peut être dans un premier temps représentée et vue sur la scène de théâtre (« *applaudita a teatro* »), puis dans un deuxième temps, on peut éprouver à nouveau le même plaisir qu'on a éprouvé en la voyant sur scène, en lisant chez soi (« *al gabinetto* ») la version imprimée¹⁰²⁵.

Le fait d'avoir utilisé le mot « *gabinetto* » (cabinet), et non pas celui de salon ou d'académie est significatif, car ce mot témoigne d'une pratique de la lecture qui est effectivement solitaire et privée. D'ailleurs, l'auteur revient sur la solitude de la lecture une ligne après, quand il compare sa pièce à une dame qu'il faut tendrement aimer en privé : « *bella dama alletta in pubblico, diletta in privato* » (« *une belle dame qui charme en public, et qui donne du plaisir en privé* »). Il crée ainsi une opposition entre le théâtre sur scène qui est une expérience publique et le théâtre lu qui est en revanche une expérience solitaire.

Si à ces exemples on ajoute le fait qu'au XVII^e siècle les préfaces portent dans leurs intitulés des références aux lecteurs et non plus aux spectateurs, comme c'était le cas auparavant avec le prologue, il est évident qu'il faut reconnaître que le livre de théâtre devient définitivement une œuvre adressée à un lecteur qui s'adonne à la lecture, seul.

b. Lecture à haute voix ou mentale

Deuxième constatation importante : la lecture du livre de théâtre peut être une lecture faite à voix haute.

On peut parler au Siècle d'Or, tant en Espagne qu'en Italie, d'un phénomène, appelé par Margit Frenk *oralización*¹⁰²⁶, qui est la façon de lire à haute voix les œuvres littéraires dans l'Espagne du XVII^e siècle.

¹⁰²⁴ B. Ferrari, *La maga fulminata*, Venise, Barilotti, 1638. Dédicace (*IdT*).

¹⁰²⁵ Les dramaturges italiens se servent de l'image du corps de la femme qui, comparé au corps de la pièce, les aide à traiter des différentes parties qui composent l'œuvre dramatique. Cf. : P. De Capitani, « Le langage figuré dans les prologues des comédies italiennes et françaises du XVI^e siècle », *art cit.*, p. 241-259. L'autrice montre que la pièce étant une femme, elle prête aussi beaucoup d'attention à son corps et aux habits qu'elle choisit pour se présenter à son public.

¹⁰²⁶ Cf. : M. Frenk, « Más sobre la lectura en el Siglo de oro : de oralidades y ambigüedades », *Actas XIII Congreso AHI*, t. I, p. 516-521 et aussi « Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro », *AIH*, t. VII (1980), pp. 101-123.

Ce qui amène les auteurs à faire une distinction entre la lecture à voix haute et l'écoute. Lope de Vega affirme que : « entre la lecture et l'écoute / il y a une différence notable /, car bien que toutes les deux passent par la voix [les mots], / l'une est vivante et l'autre est morte »¹⁰²⁷. Il faut donc rendre vifs les mots à l'intérieur de la page écrite, car bien que statique elle peut se transformer en un lieu profitable, où l'imagination peut s'exercer. Cette distinction est fondamentale pour le genre théâtral, car c'est à cette époque que le théâtre acquiert une deuxième vie, qui est celle que la page écrite peut lui donner.

Comme l'a très bien mis en lumière Véronique Lochert, « dans un théâtre du verbe, lecteurs et spectateurs se confondent dans la figure de l'auditeur »¹⁰²⁸ et l'exemple de la *Célestine* cité par la spécialiste montre qu'il y a deux types de lecteurs au XVI^e siècle : celui qui lit pour un petit groupe de personnes – dans le prologue de la *Célestine* on indique une dizaine de personnes – et ceux qui écoutent¹⁰²⁹. La lecture à haute voix du texte de théâtre est en effet une pratique courante¹⁰³⁰.

Le récit que Jacinto de Herrera Sotomayor fait de la représentation de sa comédie, *La comedia de las flores*, dans la première édition de 1643¹⁰³¹, montre comment les aristocrates espagnols du Siècle d'Or s'amusaient à mettre en scène des comédies dans leurs palais privées. Sotomayor raconte que cette comédie a été conçue pour célébrer les prouesses du marquis de Tordelaguna et Gouverneur des Pays Bas, Francisco de Mello. Les filles du marquis – Doña Beatriz, Doña Mencía y Doña María de Melo – désirant accueillir leur père comme on le faisait dans « *los floridos jardines de Aranjuez y en los majestuosos salones de el Palacio de Madrid* » (« les jardins fleuris d'Aranjuez et les majestueuses salles du palais de Madrid »)¹⁰³², « *dispusieron estudiar una comedia que representarle entonces, acompañadas de las más favorecidas de sus damas, ajustándose los papeles todos sin que representase hombre ninguno, para no agraviar su decencia* » (« se disposèrent à répéter une *comedia* pour la jouer à cette occasion, en compagnie des

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 518. : « entre leer y escuchar / hay notable diferencia, / que aunque son voces entrambas, / una es viva y otra es muerta ». Il y a un jeu de mots dans le mot « voz », qui en espagnol un double sens : il signifie « voix » et « mot ».

¹⁰²⁸ V. Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e siècle et XVII^e siècles*, Droz, Genève, 2009, p. 272.

¹⁰²⁹ *Ibid.* p. 272.

¹⁰³⁰ Voir R. Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 2003 et plus précisément l'étude de R. Chartier, « Du livre au lire », p. 81-117.

¹⁰³¹ J. de Herrera Sotomayor, *La comedia de las flores*, Bruxelles, Juan Momarte, 1643. M. G. Profeti (ed.), Viareggio, Mauro Baroni editore, 2001. Lire l'« *Argumento de la comedia y relación de su fiesta* ».

¹⁰³² Comme le signale M. G. Profeti dans son édition critique, les fêtes de palais comme celle décrite par Sotomayor étaient très répandues à partir des vingt premières années du XVII^e siècle.

dames les plus nobles de leur entourage, choisissant le rôle qui leur conviendrait le mieux, sans qu'aucun homme ne jouât, afin de ne pas porter atteinte à leur honneur »).

On pratiquait la lecture à haute voix aussi bien à l'intérieur des cercles privés qu'à l'intérieur des académies, comme on peut le voir dans l'exemple de la tragédie de Torelli¹⁰³³. De plus, souvent les écrivains lisaient leurs œuvres devant un public de doctes et lettrés. La lecture à voix haute est une pratique récurrente à la cour aussi : « ministres, courtisans, aristocrates recherchent ces lecteurs professionnels qui non seulement peuvent faire la lecture à haute voix, mais aussi proposer des gloses et commentaires lors de lectures faites ensemble »¹⁰³⁴. C'est ce dont nous informe Pérez de Montalbán dans la dédicace qu'il adresse à Joseph Strata y Espínola¹⁰³⁵ qu'on retrouve dans le premier tome de ses comédies, pour la pièce *Lo que son juicios del cielo* : « je suis débiteur d'une comédie que Votre Grâce me lut un après-midi »¹⁰³⁶.

Cette pratique était aussi courante chez les femmes lectrices. Comme l'a noté Laura Riccò, celles-ci avaient l'habitude de se réunir et lisaient souvent, à cette occasion, romans, comédies et bagatelles. Les correspondances de Mme de Sévigné, même si elles font référence au domaine français, témoignent de cette pratique. Dans une de ses lettres, par exemple, elle dit ouvertement : « mon fils nous lit des bagatelles, des comédies qu'il joue comme Molière, des vers, des romans, des histoires. Il est fort amusant, il a de l'esprit, il entend bien... »¹⁰³⁷.

Mais la lecture à voix haute est aussi pratiquée en solitaire. Par exemple, la religieuse Antonia de Jesús (1592-1634) avoue qu'elle passait une grande partie de ses journées et de ses nuits à lire les livres de *comedias*. Elle lisait à voix haute, et en effet – ajoute-t-elle dans ses témoignages – les autres religieuses qui l'entendaient lire l'ont parfois dénoncé¹⁰³⁸.

L'inclusion des comédies dans les miscellanées témoigne encore une fois de la manière dont le théâtre devient un genre conçu pour la lecture. Patricia Festini¹⁰³⁹ montre par exemple comment l'auteur de nouvelles le plus prolifique du XVII^e siècle, Castillo

¹⁰³³ Nous avons cité ce témoignage au chapitre 8 lorsque nous avons cité la tragédie de Torelli, *La Galatea*.

¹⁰³⁴ R. Chartier, *Culture écrite et société...*, op. cit., p. 100.

¹⁰³⁵ Noble d'origine génoise.

¹⁰³⁶ P. de Montalbán, *Lo que son juicios del cielo*, in *Primero tomo de las comedias*, op. cit. Dedicace : « Reconocido pues a esta verdad, y deudor a una comedia de Vuestra Merced que me leyó una tarde ».

¹⁰³⁷ Mme de Sévigné, *Correspondances*, Paris, Gallimard, t. I, lettre 25, p. 22. Cité de B. Dutheil, *Madame de Sévigné et la lecture*, Mémoire dirigé par M. le Professeur Georges Jean, soutenu en 1984 à l'École nationale des bibliothèques, p. 14.

¹⁰³⁸ M. Presotto, « Las comedias a Marcia Leonarda », L. Gentili et Renata Londero (ed.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y género literarios en la España aurea*, Iberoamericana, Madrid, 2011, p. 18.

¹⁰³⁹ P. Festini, « Fiestas del jardín de Castillo de Solórzano: el teatro como centro de la celebración », *Textura*, 11, 2011, p. 211-225.

Solórzano, « confère à la comédie un rôle fondamental dans la littérature de divertissement à travers l'incorporation des comédies à lire »¹⁰⁴⁰ à l'intérieur de son recueil *Fiestas del jardín*.

Enfin, Alejandra Ulla Lorenzo rapporte qu'au XVIII^e siècle la lecture à voix haute des *comedias* fut une pratique tellement répandue que la marchande de livres Teresa de Guzmán édita des comédies *sueltas* précisément dans ce but¹⁰⁴¹.

Comme les exemples que nous venons de citer le montrent, le genre théâtral est une forme textuelle qui se prête à différents types de lecture : en compagnie, en solitaire, silencieuse ou à voix haute.

2. Apprendre à travers le texte de théâtre

Parmi les quatre pratiques de lecture susdites, celle en solitaire se prêtait particulièrement à l'apprentissage, qui est, comme on l'a énoncé, une des fonctions du théâtre imprimé.

Cayo González Gutiérrez, qui a étudié le théâtre des jésuites au Siècle d'Or, dit qu'un des buts du théâtre humaniste était enseigner et que celui-ci était fait « pour être lu et très rarement [...] destiné à la représentation »¹⁰⁴².

Les imprimés théâtraux étaient en effet utilisés pour l'apprentissage des langues non seulement de façon active à travers la mise en scène des pièces que l'on jouait à l'intérieur des collèges jésuites, mais aussi à travers la lecture de ceux-ci.

Rappelons brièvement deux types de lecture érudite du livre de théâtre pratiquée autant au XVI^e siècle qu'au XVII^e siècle.

a. Lecture érudite du théâtre

D'après les livres que nous avons catalogués dans notre corpus, nous avons recensé des traductions en langue vulgaire de textes théâtraux latins et grecs, mais aussi - et cela est peut-être le cas le plus intéressant -, des œuvres en langue espagnole publiées en Italie.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.* p. 223.

¹⁰⁴¹ Cf. A. Ulla Lorenzo « Teresa de Guzmán (1733-1737), 'viuda y mercadera de libros' de comedias », *Hispanófila*, 178, décembre 2016, p. 233-249.

¹⁰⁴² C. González Gutiérrez, *El teatro escolar de los Jesuita (1555-1640) y edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1997, p. 58: « *El teatro humanístico se quedó en la imitación de los autores clásicos, especialmente, Plauto y Terencio. Su finalidad era exclusivamente docente y se escribía para ser leído, rara vez representado* ».

Au XVI^e siècle, par le biais de la traduction, le texte théâtral perd sa dimension de texte destiné à la seule représentation et se concentre sur son aspect verbal. À travers les traductions théâtrales, on établit donc une deuxième mémoire du théâtre qui n'a plus rien à voir avec la dimension spectaculaire de la scène. Ce sont les traducteurs et les éditeurs des traductions d'œuvres théâtrales qui évoquent dans les paratextes les possibilités pédagogiques que ceux-ci peuvent offrir à leur nouveau public de doctes et de gens avisés.

Un exemple révélateur de l'utilisation d'un texte théâtral imprimé pour l'apprentissage est la traduction en espagnol des comédies de Térence éditées en 1577 à Saragosse. Térence est l'un des auteurs les plus lus depuis le Moyen Âge et l'un des plus édités au moment de l'invention de l'imprimerie¹⁰⁴³.

Dans la préface de cette édition – qui est ici une préface adressée au lecteur –, le traducteur Pedro Simón Abril explique la raison pour laquelle il a décidé de traduire Térence. Le traducteur a en effet un double but. Il affirme que cette édition bilingue sera très utile à la fois aux Espagnols qui veulent apprendre le latin, et aux étrangers qui veulent apprendre l'espagnol par le biais du latin. De plus, les parents qui veulent enseigner le latin à leurs enfants pourront ainsi économiser beaucoup d'argent, car ils ne devront pas payer un enseignant, mais devront seulement acheter ce livre¹⁰⁴⁴. C'est pour cette raison que le traducteur dit dans la même préface avoir publié une petite brochure en quatre feuillets appelés *Los rudimentos de la lengua latina* pour enseigner aux Espagnols les bases du latin¹⁰⁴⁵.

Si l'on met en relation ces constatations avec les résultats obtenus dans la deuxième partie de notre thèse, il est intéressant de remarquer que, d'après nos recherches, cette édition des comédies de Térence en traduction espagnole se trouve dans les bibliothèques de Pedro Gómez, Hernando de Cangas, Lorenzo Ramírez de Prado, Rodrigo Méndez Silva, Philippe IV et le comte de Gondomar. De plus, cette édition de l'œuvre de Térence

¹⁰⁴³ V. Lochert rappelle que « entre 1470 et 1600, 520 éditions du théâtre de Térence voient le jour à travers l'Europe, mais surtout en France et en Italie qui en concentrent près des deux tiers, contre seulement huit en Angleterre et cinq en Espagne ». Voir V. Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e siècle et XVII^e siècles*, Droz, Genève, 2009, p. 70.

¹⁰⁴⁴ Cf. : Térence, *La seis comedias de Terencio*, 1577, Saragosse, Juan Soler. « Prólogo del intérprete al lector, el cual se ha de leer para saberse aprovechar de este trabajo » (prologue du traducteur au lecteur, qu'il faut lire si on veut profiter de ce travail). *IdT* : « Porque les daría a gustar el uso de las comedias cual conviene, y haría que los padres en el enseñar a sus hijos el latín ahorrasen mucho tiempo y gastos; y honraría también a mi lengua natural, pues así como los nuestros aprenderán fácilmente el latín por el parangón de su lengua, así también las otras naciones que quisieren podrán aprender la nuestra por el parangón de la latina ».

¹⁰⁴⁵ *Ibid.* : « Para esto yo divulgúé, poco ha, en cuatro pliegos de papel lo que me pareció era para esto en todas maneras necesario, y lo intitulé Los rudimentos de la lengua latina, y más al largo ya antes lo había escrito en cuatro libros divulgados en romance y en latín ».

est aussi vendue par deux libraires : Cristóbal López et Alonso Pérez, comme on peut le voir dans leurs inventaires¹⁰⁴⁶.

Comme on peut le constater, d'un côté, l'édition bilingue des pièces de Térence eut beaucoup de succès, étant donné la fréquence avec laquelle nous la retrouvons dans les collections privées ; de l'autre, les personnes qui étaient le plus intéressées par ce type de lecture étaient visiblement des hommes de lettres, des nobles et des fonctionnaires qui utilisaient sûrement cette édition pour l'apprentissage du latin.

Les lecteurs italiens du XVII^e siècle aimaient aussi lire du théâtre en langue ancienne pour l'apprentissage de celle-ci. Le premier éditeur qui se charge de mettre au point l'édition des textes anciens en version originale est Alde Manuce. Celui-ci, par exemple, dans la dédicace de l'édition des comédies d'Aristophane, publiée en grec à Venise en 1498, nous apprend que déjà à cette époque – mais comme on vient de le voir ce sera une pratique qui continuera dans les siècles suivants – l'édition des œuvres en langue originale était justifiée dans un but pédagogique, car Alde Manuce annonce au dedicataire, Daniele Clario de Parme, vouloir lui envoyer cet exemplaire afin qu'il puisse « l'offrir à ses élèves non pas seulement pour qu'ils le lisent, mais aussi pour qu'ils puissent l'étudier en profondeur »¹⁰⁴⁷. De plus, selon Alde « il n'y a rien de mieux que ces comédies à lire pour ceux qui veulent apprendre le grec »¹⁰⁴⁸, et pour apprendre l'éloquence et la rigueur linguistique¹⁰⁴⁹. Alde Manuce nous parle également de son projet d'édition des œuvres classiques dans une autre de ses préfaces, celle des œuvres de Sophocle datée de 1502, qui fut l'un des premiers « livres de poche » (*libelli portatiles*) d'un auteur grec¹⁰⁵⁰.

Si les éditions de théâtre ancien aident les lecteurs érudits à apprendre une langue ancienne, les éditions de théâtre contemporain permettent à leur tour d'apprendre ou d'améliorer la connaissance d'une langue vulgaire.

À partir de l'installation de nombreux Espagnols en Italie – migration qui a commencé en raison de la signature du traité de Cateau-Cambrésis en 1559, qui assigne à l'Espagne une grande partie du territoire italien -, la langue espagnole commence à

¹⁰⁴⁶ L'inventaire de Cristóbal López a été rédigé T. Dadson, *Libros, lectores...*, *op. cit.*, p. 283, celui de Alonso Pérez est consultable dans A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán...*, *op. cit.*

¹⁰⁴⁷ A. Manuzio, *Lettere prefatorie a edizioni greche*, Milan, Adelphi, 2017, p. 105: « *Ti invio Aristofane in modo che tu possa offrirlo ai tuoi allievi non solo da leggere, ma anche da imparare a fondo* ».

¹⁰⁴⁸ Dans la dédicace Alde dit que même l'érudit Teodoro Gaza (1410 ca-1478) suggérait à tout homme désirent d'apprendre le grec de lire Aristophane. A. Manuzio, *Lettere prefatorie*, *op. cit.*, p. 106: « *di queste commedie nulla vi è di più adatto, nulla di meglio da leggere per chi desideri imparare il greco* ».

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 106: « *da esse, dunque, si dice che abbia [Giovanni Crisostomo] imparato l'eloquenza e il rigore]* ».

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 136, note 7.

s'imposer en Italie. Vers la moitié du XVI^e siècle, l'éditeur Gabriele Giolito de Ferrari s'intéresse à la promotion de la langue espagnole en Italie par le biais des grands classiques de la littérature espagnole¹⁰⁵¹. Si l'on considère par exemple la coédition de l'éditeur vénitien Gabriele Giolito de Ferrari et l'éditeur espagnol Alfonso d'Ulloa de la *Celestina*¹⁰⁵², on constate que celle-ci est accompagnée par un dictionnaire italien-espagnol comprenant les mots espagnols considérés comme difficile par les éditeurs. Cette édition était donc destinée à un public italoophone pour l'apprentissage de langue espagnole, comme on peut le lire dans la page de titre¹⁰⁵³ :

¹⁰⁵¹ Comme le dit Françoise Richer-Rossi : « Giolito réserva la plus grande place aux lettres hispaniques. De plus, de nombreux auteurs italiens édités par lui écrivirent sur la matière espagnol ». Cf. : F. Richer-Rossi, « La représentation du pouvoir à travers quelques imprimés espagnols à Venise dans la deuxième moitié du XVI^e siècle », A. Redondo, *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 204.

¹⁰⁵² La première édition de la *Celestina* par Giolito-Ulloa date de 1553 et était adressée au chapelain Bartolomé de Vargas. En 1556, Giolito publie une deuxième édition de la *Celestina*, cette fois adressée à un jeune aristocrate vénitien Giovanni De' Cavalli. Cette deuxième édition est la même que la première, à l'exception de la dédicace. C'est pour cette raison que selon Salvatore Bongi, cette édition est le fruit des contradictions post-tridentines, il était en effet mal vu qu'une telle œuvre fût dédiée à un homme d'Église. Cf. : S. Bongi, *Annali di Gabriele Giolito de Ferrari*, v. I, Rome, Presso i principali Librai, 1890, p. 417-419.

¹⁰⁵³ « *Ha se le añalido nuevamente una grammatica y un vocabulario en hespañol y en italiano para más introduction de los que studian la lengua castellana. Nuevamente corregida por el s. Alonso de Vllloa* ».



Fig. 23 : Page de titre de l'édition de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, éditée par Gabriele Giolito de Ferrari à Venise en 1556.

Ce propos est d'ailleurs répété à l'intérieur de la dédicace qu'Alonso de Ulloa adresse à Gabriele Giolito de Ferrari et qui se trouve à la fin de la pièce. Cette dédicace est de plus suivie par une « *Introduction* » dans laquelle Ulloa explique - en italien - comment lire et prononcer les mots en espagnol. Comme l'indique Françoise Richer-Rossi, le projet éditorial d'Alonso Ulloa-Giolito était très ambitieux et voué à la promotion de la grandeur de la monarchie espagnole en Italie à travers l'imprimerie

vénitienne connue dans toute la péninsule et même en dehors des frontières¹⁰⁵⁴. Il est intéressant de noter que le même complément fut ensuite utilisé par Guillaume Rouillé, éditeur lyonnais et ami de Gabriele Giolito, et placé dans l'une de ses éditions de l'*Orlando furioso* en langue espagnole éditée à Lyon en 1556. Cela témoigne de la notoriété de ce précis de grammaire et de prononciation fait par Alfonso Ulloa et du fait que l'activité des éditeurs lyonnais en direction de l'Espagne, se fait avec un arrière-plan italien¹⁰⁵⁵.

Quand le théâtre contemporain ne faisait pas l'objet d'une traduction dans une autre langue, il pouvait être lu afin d'apprendre la déclamation oratoire en interprétant les dialogues à haute voix. C'est Bernadette Majorana qui souligne cet aspect quand elle dit que : « orateur et acteur sont deux conditions homologues du même agir en public et s'appuient sur l'imitation des coutumes anciennes, possédées en vertu de l'application aux textes et assimilés par le biais de la qualité de la diction et le décor du geste [...] »¹⁰⁵⁶. Le théâtre représenté et écrit devient un instrument pour apprendre à bien vivre et à bien parler. C'est d'ailleurs ce que revendique Juan de Cueva dans la préface de la *Primera parte* de ses *comedias* et *tragedias*. L'auteur dit que les personnes qui condamnent le genre théâtral ne considèrent pas l'avantage que la lecture de ce type de livres porte à la « république » (mot qu'il faut entendre bien évidemment dans son sens étymologique de *res publica*)¹⁰⁵⁷. Les capacités développées par le théâtre sont aussi revendiquées par l'auteur napolitain Giambattista Della Porta, lorsqu'il avoue que grâce aux comédies on « acquiert l'aisance de parler et faire des raisonnements, des actes et des gestes »¹⁰⁵⁸.

Roger Chartier rappelle que les premiers à mettre en place de nouveaux signes typographiques dans le but d'aider le lecteur à retenir des citations ou des sentences sont les éditeurs Giunti de Florence : dans l'une de leurs éditions, datée de 1506, on trouve des sentences sous la forme de citations¹⁰⁵⁹. En Espagne, on facilite le travail du lecteur en marquant à travers des signes typographiques bien précis les phrases et/ou les citations

¹⁰⁵⁴ F. Richer-Rossi, « La représentation du pouvoir à travers quelques imprimés espagnols à Venise dans la deuxième moitié du XVI^e siècle », A. Redondo, *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 199-215.

¹⁰⁵⁵ N. Salomon, « Les éditeurs en langue espagnole d'un libraire lyonnais du XVI^e siècle : Guillaume Rouillé », *Actes du cinquième congrès national de la Société française de littérature comparée*, Paris, Éditions les Belles Lettres, 1965, p. 67.

¹⁰⁵⁶ B. Majorana, « La scena dell'eloquenza », R. Alonge e G. D. Bonino (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I: La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Turin, Einaudi, 2000, p. 1043.

¹⁰⁵⁷ Cf. : J. de la Cueva, *Primera parte de commedia y tragedias*, Séville, impresso en Sevilla en casa de Juan de León, 1588 : « *Y ha llegado la malicia de nuestros tiempos en algunos, a querer formar escrípulo de afrenta en la composición dellas, sin considerar el provecho que en la república resulta de su lectura* ».

¹⁰⁵⁸ G. Della Porta, *La furiosa*, cité par F. Decroisette, « Le tracce dello spettatore nei prologhi comici di Giovan Battista Della Porta », M. Santoro (ed.), *La mirabile natura...*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰⁵⁹ R. Chartier, « De la scène à la page », C. Bourqui, E. Caldicott et G. Forestier (dir.), *Le parnasse du théâtre.*, *op. cit.*, p. 26.

qu'il faut retenir : « virgule inversée placée en haut du début de la ligne, astérisques, manicule ou index pointé dans la marge indiquant le passage à relever, ou même emploi d'une fonte de caractères différente pour l'impression des vers tenus pour des maximes et des exemples »¹⁰⁶⁰.

Même les dramaturges nous parlent de ces pratiques. Notamment, Lope de Vega invite son fils Lopico à souligner dans son livre ce qui lui semble *notable* (remarquable)¹⁰⁶¹ : « si les lettres n'obtiennent pas votre faveur, ne conservez que peu de livres, mais bien choisis, dont vous tirerez les sentences, sans jamais oublier de marquer, par un soulignement ou un commentaire dans la marge, les choses qui, à la lecture, vous paraissent importantes »¹⁰⁶². Lope de Vega considère ses *comedias* comme une source où puiser des sentences quand il déclare dans la préface de ses *Doce comedias* : « ainsi le lecteur découvrira, dans ces douze comédies, quantité de matières sentencieuses et graves, et bien des choses fines, toutes exprimées avec subtilité »¹⁰⁶³. Les lecteurs des comédies sont ainsi invités à tirer de leurs lectures des citations et des sentences qu'ils pourront réutiliser dans leurs écrits¹⁰⁶⁴.

Les réflexions des auteurs sur l'utilité du théâtre à lire dont la finalité est d'enseigner l'éloquence, la poétique et la rhétorique, nous font penser au traité de M. Delamaille daté 1816. Bien que de deux siècles plus tardif, l'*Essai d'institutions oratoires à l'usage de ceux qui se destinent au barreau* est à notre avis une source extrêmement intéressante qui nous offre le témoignage d'une pratique tout à fait similaire à une lecture du théâtre imprimé qui, on vient de le voir, commence à se diffuser déjà au XVII^e siècle. Dans son traité, M. Delamaille donne des conseils à ceux qui veulent devenir avocats comme lui : « l'orateur du barreau, destiné à combattre au milieu des passions, doit les étudier là où elles se déploient, et où l'on parle leur langage, dans les chefs-d'œuvre du théâtre et dans des romans célèbres »¹⁰⁶⁵. De plus, le futur avocat doit choisir un maître qui s'y connaît en rhétorique :

Le meilleur maître sera sans contredit un homme de la profession, capable d'en donner des leçons, et qui le veuille bien faire. Si l'on ne peut obtenir ce maître parmi les orateurs du barreau, il faut recourir à un professeur du théâtre, préférant

¹⁰⁶⁰ R. Chartier, « De la scène à la page », *art. cit.*, p. 26.

¹⁰⁶¹ Voir la dédicace de sa comédie *El verdadero amante* (*Parte catorce*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles, 1620) : « *si no os inclinarades a la letras humanas, de que tengáis pocos libros, y esos selectos, y que les saquéis las sentencias, sin dejar pasar cosa que léais notable sin línea o margen* ».

¹⁰⁶² Traduction tirée de R. Chartier, « De la scène à la page », *art. cit.*, p. 25.

¹⁰⁶³ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁴ A. García Reidy, *Las musas ramera...*, *op. cit.*, p. 378.

¹⁰⁶⁵ M. Delamaille, *Essai d'institutions oratoires à l'usage de ceux qui se destinent au barreau*, t. I, Paris, Delaunay, 1816, p. 31.

le comédien au tragédien, car il est essentiel de ne point sortir du ton naturel, et de ne point tomber dans la déclamation emphatique qui serait détestable au barreau¹⁰⁶⁶.

Ces conseils peuvent être facilement appliqués au XVII^e siècle, car même si nous n'avons pas pour cette période un témoignage spécifique comme celui de Delamaille, les travaux de Marc Fumaroli sur la rhétorique et sur l'art de l'éloquence montrent bien comment cette dernière faisait partie de la culture et de la société du XVII^e siècle (lettrés, hommes d'Église et hommes de loi la pratiquaient) et en particulier, comment elle trouvait dans la dimension théâtrale une réalisation des plus abouties¹⁰⁶⁷.

b. Lecture professionnelle du théâtre et rapport conflictuel entre acteur et auteur

Il y a aussi une autre façon d'utiliser le livre de théâtre imprimé : celle pratiquée par les acteurs. Cette pratique comporte une appropriation du texte qui souvent est très souvent critiquée par les écrivains. C'est pour cette raison que l'Arioste se dit indigné¹⁰⁶⁸ lorsqu'il voit que lors des représentations de ses pièces, ces dernières sont « déchirées » et partagées en autant des parties selon le nombre d'acteurs. Ces *parti scannate* (parties décharnées) – pour reprendre les mots mêmes d'Arioste – sont en fait utilisées comme des canevas. Laura Riccò confirme ce processus dans son étude ce processus en rappelant que ce sont souvent les textes de théâtre imprimés sans beaucoup de soin à la Renaissance en Italie qui sont utilisés par les acteurs souhaitant mettre en scène la pièce¹⁰⁶⁹. D'ailleurs, le saccage de la part des acteurs ne s'arrête pas à ce stade, car le livre, une fois reconstitué par les acteurs, est ensuite vendu aux imprimeurs-éditeurs qui l'impriment.

De même, en Espagne, les impressions en *sueñas* étaient « prisées par les compagnies de second ordre et les troupes ambulantes »¹⁰⁷⁰. C'est pourquoi on crée en parallèle un autre type d'édition, la *parte*, qui prévoit une dédicace, une préface de

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁶⁷ Cf. : M. Fumaroli, *La parole, l'éloquence, l'histoire et la beauté*, Paris, Champion, 1980 ; *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996 (2^e éd.) : « Corneille crée dans l'esprit de son spectateur les conditions d'une reconnaissance du théâtre comme d'un art de la parole pleine, plus efficace encore que l'art oratoire puisqu'il peut se permettre de le contenir. Montrer que la dramaturgie peut rassembler en elle le meilleur des vertus rhétoriques, et les porter par ses moyens propres à un degré de perfection impossible dans le discours linéaire, c'est bien là pour l'ancien élève des jésuites, et pour son temps qui voit s'annoncer l'âge d'or de la rhétorique classique, le plus bel éloge du théâtre, et la preuve de sa noblesse » (p. 287).

¹⁰⁶⁸ Voir M. Miotti, « De la scène au texte, de l'Italie à la France. Quelques réflexions sur le théâtre de l'Arioste », C. Cavallini et P. Desan (dir.), *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 324-325.

¹⁰⁶⁹ Cf. : L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* », ..., *op. cit.*

¹⁰⁷⁰ V. Lochert, *L'écriture du spectacle...*, *op. cit.*, p. 293.

l'auteur et même des didascalies¹⁰⁷¹. Ce sont à plus forte raison les recueils des *comedias* d'un même auteur que l'on retrouve dans les inventaires des bibliothèques privées et qui sont donc destinés à la lecture, alors que les *sueltas* en sont absentes¹⁰⁷².

Les auteurs sont conscients de l'usage que l'on fait de leurs livres de théâtre : Antonio Decio déclare dans sa tragédie *Acripanda*¹⁰⁷³, qu'elle a été réimprimée à Venise pour que les académiciens de cette ville puissent s'en servir plus « facilement » – la première édition date de 1592 et elle fut imprimée à Florence par Semartelli – ce qui confirme qu'en Italie il existait un marché de livres de théâtre destiné aux pratiques des académiciens-acteurs plus doctes.

Créer un nouvel objet-livre de théâtre devient alors une priorité. L'insertion des didascalies et des commentaires de l'auteur dans le texte théâtral vont dans ce sens : d'un côté rétablir la volonté de l'auteur-créateur de la pièce « saccagée » par les acteurs et chefs de troupe, et de l'autre guider les acteurs dans une mise en scène plus conforme à sa volonté.

Nous avons vu qu'une des critiques que les dramaturges adressent aux acteurs est souvent d'interpréter de façon erronée les personnages, en ne respectant pas l'imagination de l'auteur. Nous avons déjà rappelé plus haut l'exemple des acteurs qui choisissent une actrice vieille pour interpréter le rôle d'une jeune fille (voir *supra* Lope de Vega). Tirso de Molina déclare lui aussi dans les *Cigarrales de Toledo* :

La deuxième cause d'échec d'une pièce [...] vient de ce qu'un rôle est mal ajusté au comédien qui le joue. Qui peut supporter, aussi bonne fût l'œuvre, et alors que le créateur s'est évertué à dépeindre une belle et jeune dame, au port si élégant qu'elle charme et rend amoureuse, sous un déguisement d'homme, la plus délicate dame de Madrid, qu'arrive sur scène une vision infernale, plus grasse qu'un carnaval, plus vieille qu'un manoir des monts Cantabres, plus ridée qu'une charretée de choux, et que l'autre en tombe amoureuse et lui dise : « oh quel mignon trésor que ce don Gil ! C'est un collier de perles, un talisman, un bijou d'amour ! »¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷¹ Voir chap. 2.

¹⁰⁷² Voir deuxième partie.

¹⁰⁷³ A. Decio, *Acripanda tragedia*, Venise, Bonfadino, 1598. Dédicace « A nobilissimi Sig. Accademici pazzi amorosi »: « [...] m'è parso che non li farà di poco piacere e contento, il vederla di nuovo in questa città ristampata ».

¹⁰⁷⁴ Traduction en français tirée de J. Carlos Garrot, « La perspective du poète : lecture et représentation ... », M. Vuillermoz et A. Cayuela (dir.), *Les mots et les choses*, art. cit., p. 82. « *La segunda causa [...] de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡ay, qué don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor!?* »), T. de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Fernández de Vázquez (ed.), 1996, p. 451-52.

De ce point de vue, les livres et les paratextes de Giovan Battista Andreini, qui s’y connaissait bien en la matière en raison du fait qu’il était en même temps écrivain de ses propres pièces et acteur, sont très intéressants. Par exemple, Andreini insère dans son *Schiavetto* des indications utiles à tous ceux qui désirent mettre en scène cette comédie : « si, par un hasard heureux on donnait la liberté au *Schiavetto*, qui se déliait des chaînes pour aller sur la scène, on pourrait faciliter la façon de le représenter grâce à ce qu’on peut lire à la fin de cette pièce »¹⁰⁷⁵. En effet, à la fin de cette édition du *Schiavetto* d’Andreini, se trouve l’« *ordine per recitare lo Schiavetto con molta facilità, non solo d’atto in atto, ma di scena in scena* » (« Ordre pour jouer le *Schiavetto* avec beaucoup de facilité, pas seulement acte par acte, mais scène par scène »). Cet *ordine per recitare* est en effet présent dans toutes les comédies d’Andreini, à l’exception de *La Campanaccia*, *La Venetiana* et *l’Ismenia*¹⁰⁷⁶. Ce type de paratexte est pensé par Andreini dans le but d’expliquer minutieusement les scènes des différents actes, là où en plus du décor (chaises, tables, objets servant aux différents personnages), le dramaturge donne aussi des indications concernant les costumes des personnages. Nous avons déjà cité¹⁰⁷⁷, par exemple, de quelle façon l’auteur décide d’habiller le personnage Schiavetto. D’autres indications figurent dans la dernière scène de la *Maddalena penitente*, où il signale que tous les personnages doivent être habillés à la nazaréenne, selon la mode de l’époque où la pièce se déroule¹⁰⁷⁸. Il n’hésite pas, dans d’autres pièces encore, à donner des indications sur la façon de mettre en scène certaines situations, ou offre encore des suggestions sur l’apparat qui est d’ailleurs parfois décrit dans un paratexte à part qu’il appelle lui-même « *Ordine dell’apparato* » (« forme de l’apparat »)¹⁰⁷⁹.

On trouve un exemple encore plus frappant dans sa *Centauro*, écrite en 1633¹⁰⁸⁰. Dans la préface, l’auteur explique qu’il ne s’agit pas d’une œuvre à représenter telle quelle, mais qu’il s’agit d’une œuvre purement avant-gardiste, un sujet

¹⁰⁷⁵ G. B. Andreini, *Lo Schiavetto*, *op. cit.*, F. a8 r : « *se, per felice sorte a questo Schiavetto si concedesse tanto di libertà, che dal Ceppo si sciogliesse al Teatro, si potrebbe agevolare il modo di rappresentarlo con quel, che si legge al fine della presente operetta* ». Ces indications sont tout à fait nouvelles dans un texte imprimé de théâtre. De fait, cette page se trouve juste après la liste des personnages intervenants sur scène et juste avant le portrait de l’auteur placé avant le premier acte.

¹⁰⁷⁶ L. Mariti, « Les stratégies éditoriales... », *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁷⁷ Voir chap. 2.

¹⁰⁷⁸ G. B. Andreini, *La Maddalena penitente*, Mantoue, Aurelio e Lodovico Ossanna, 1617. « L’ordine per saperne in un momento tutte le robbe che vanno nell’opera, dalle vesti particolari in poi », *Scena Decima, e Ultima* : « *S’aprirà un Cielo, dove un Coro d’Angeli cantando licenzieranno gli ascoltanti; però si dovrà vestirli tutti, com’anche ogni personaggio che reciterà l’opera, conforme il decoro di quell’età, e di quel vestire nazzarettano* ».

¹⁰⁷⁹ Cf.: G. B. Andreini, *La Maddalena penitente*, *op. cit.* : « Ordine dell’apparato »; « Ordine del prologo ».

¹⁰⁸⁰ G. B. Andreini, *La centaura*, Venise, Salvador Sonzonio, 1633. Préface (*IdT*).

« *mostruosissimo* », dit-il¹⁰⁸¹. C'est en effet une œuvre « *contrarissima in se stessa, nel primo atto essendo commedia, nel secondo pastorale, nel terzo tragedia* » (« pleine de contraste, comédie dans le premier acte, pastorale dans le deuxième et tragédie dans le troisième »). En raison de ce mélange, la forme triple prévoit une scène différente pour chaque acte et le déplacement des spectateurs d'une scène à l'autre¹⁰⁸²; un appareil superbe et majestueux ; et en outre comme l'histoire est très longue elle ne peut pas être jouée en respectant le temps d'une représentation théâtrale.

Toutes ces contraintes révèlent les nombreuses difficultés que l'on pourrait rencontrer à vouloir la représenter. C'est pourquoi dans cette préface l'auteur dit aussi que si l'on considérait l'œuvre trop longue et que l'on décidait de la mettre en scène, on pourrait omettre « *tutto quello che sarà segnato d'una stella, e di virgola* » (« tout ce qui est indiqué par une petite étoile et une virgule »). En effet, Andreini insère, en plus de didascalies, des indications scéniques, des indications sur des coupures à opérer sur le texte et ces indications sont rendues possibles grâce à ces signes typographiques – étoiles et virgules.

¹⁰⁸¹ *Ibid.* : « *darà occasion di liberamente dire ch'altro che di centaura io non poteva imporre il nome a questo soggetto, come di più corpi, e mostruosissimo in se stesso* ».

¹⁰⁸² Souvent dans le théâtre d'Andreini les spectateurs font partie de la scène même, voir par exemple *Le due commedie in commedia*, *op. cit.*. Dans le cas de la *Centaura*, l'auteur n'a pas pu « *darle e stabilirle altro che di tre forme di teatri l'adornamento* ».

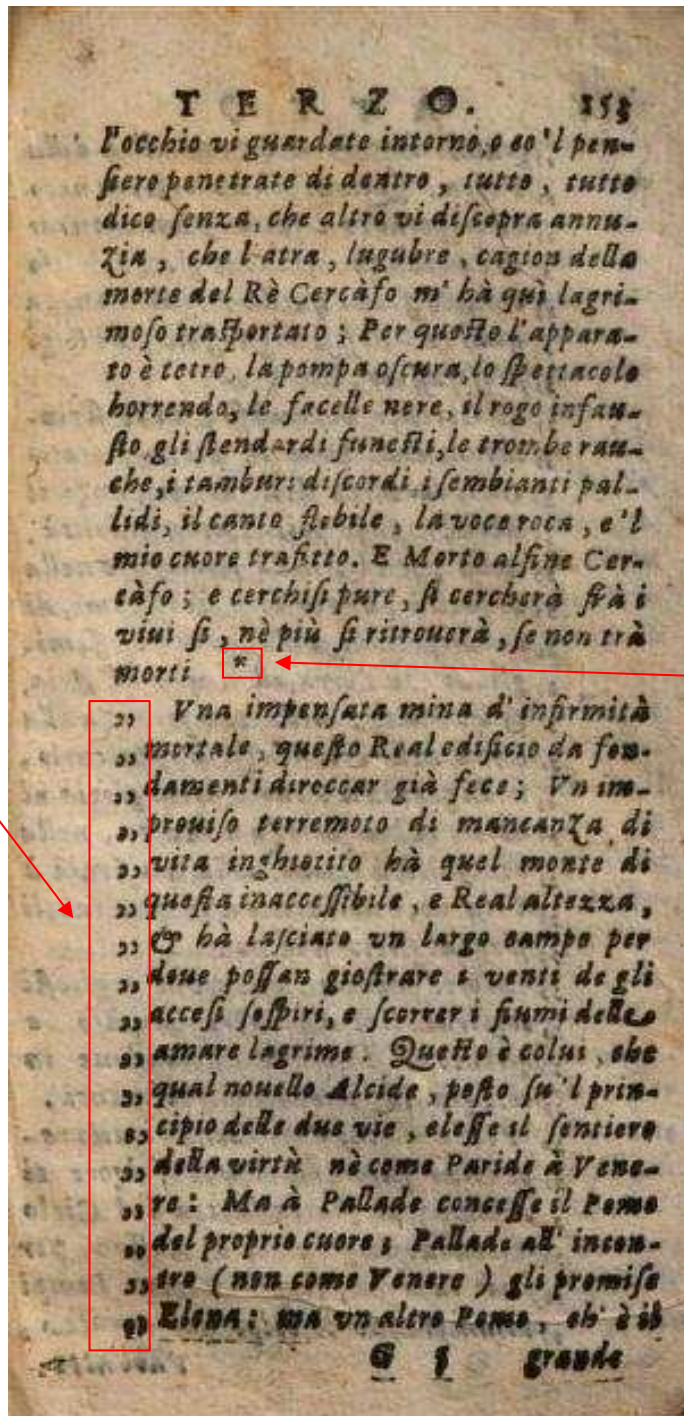


Fig. 24 : G. B. Andreini, *La Centaura*, Venise, Salvador Sonzonio, 1633, p. 153 (Acte III, scène 10).

Avec Andreini, le livre de théâtre acquiert une forme propre qui est semblable à celle d'un livre en prose : il y écrit et décrit les scènes, les lieux et les actions afin d'accompagner le metteur en scène, à qui il s'adresse directement comme on peut le lire

dans la préface de sa pièce *Li duoi Leli simili*¹⁰⁸³ lorsqu'il dit « et autres choses semblables, confiées au bon jugement de celui qui fera représenter cette œuvre ».

Mais Andreini n'est pas le seul à s'adresser à des lecteurs qui seront ensuite aussi les metteurs en scène de la pièce. Notamment, le compositeur Marco Da Gagliano, dans la préface aux lecteurs du drame en musique *Dafne* écrit par Ottavio Rinuccini¹⁰⁸⁴, développe un très long « raisonnement » (sa préface), qui ne prétend pas « enseigner aux autres », mais qui veut seulement donner des indications très précises à ceux qui désirent ensuite interpréter la pièce, pour qu'ils puissent atteindre facilement la perfection de la représentation¹⁰⁸⁵.

Il est toutefois difficile de savoir avec certitude si les conseils donnés par les auteurs dans leurs paratextes s'adressent aux seuls acteurs ou si ces conseils sont aussi adressés aux lecteurs. Parfois cette ligne de partage entre acteur-lecteur est vague. Giovanni Briccio par exemple, dans sa comédie *ridicolosa, La Tartarea*, dit que « le dessin donné plus haut montre le moyen de représenter ou d'imaginer la scène »¹⁰⁸⁶.

Ainsi que l'a montré Véronique Lochert pour le domaine français, les didascalies peuvent avoir également une double fonction : elles peuvent servir aussi bien aux acteurs qu'aux lecteurs. À ce propos, elle explique que :

Les didascalies sont tantôt considérées comme un moyen utile de transmettre des instructions aux acteurs tout en orientant le lecteur vers une approche théâtrale, tantôt critiquées pour leur rappel intempestif des contraintes matérielles de la scène qui font obstacle à la croyance en la vérité de l'action représentée. [...] Les didascalies les plus fréquentes prennent la forme d'une description neutre et sommaire [...] et rappellent au lecteur la contribution de l'action visible au discours, sans briser l'illusion¹⁰⁸⁷.

Ce type de lecture, qui reproduit la pièce tantôt sur la scène, tantôt dans la *mens* du lecteur, est définie par la même spécialiste comme une lecture théâtrale. Les deux types de lecture, celle de l'acteur et celle du lecteur dans sa chambre s'appuient en effet

¹⁰⁸³ G. B. Andreini, *Li duoi Leli simili*, 1622, v 11. Traduction de l'italien de V. Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe siècle et XVIIe siècles*, Droz, Genève, 2009, p. 268.

¹⁰⁸⁴ O. Rinuccini, *La Dafne*, Florence, Cristofano Marescotti, 1608.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.* : « Ricevete, cortesi Lettori, questo mio ragionamento non come avvertimento di maestro che pretenda insegnare altrui (non regna in me si fatta presunzione), ma come fatica di persona che abbia diligentemente posto l'occhio a ogni minuzia osservata nel recitamento di tal favola ; acciò possiate con minor fatica, mercé di questo piccol lume, aprirvi il sentiero e giugnere a quella intera perfezione, che si richiede nella rappresentazione di simili componimenti. E vivete felici. »

¹⁰⁸⁶ G. Briccio, *La Tartarea*, Venise, Gio. Battista Combi, 1614. Préface « Della scena e della sua descrizione » : « però il sopradetto disegno dimostra il modo da fabricare ovvero immaginarsi la scena ». Traduction de V. Lochert, *L'écriture du spectacle...*, op. cit., p. 288.

¹⁰⁸⁷ V. Lochert, « Les coulisses du texte dramatique : didascalies, régie et lecture », art. cit., p. 39.

sur les indications données par l'auteur et trouvent place à l'intérieur de la structure de l'objet-livre de théâtre. Et c'est grâce à tous ces moyens, mis à disposition par l'imprimerie, que l'auteur essaie de guider au maximum le lecteur (qu'il soit dans sa « chambre » ou sur la « scène ») afin qu'il puisse reproduire la scène telle qu'il l'imagine.

II. *Theatrum mentis*

Nous avons évoqué une lecture du livre de théâtre érudite et littéraire, et ensuite, une lecture professionnelle de la page théâtrale. Mais, le théâtre, loin d'être pensé seulement pour des raisons professionnelles et d'érudition, est conçu principalement pour le plaisir du lecteur¹⁰⁸⁸ : « nous ne sommes pas devant des livres qu'on lit pour étudier, mais plutôt des livres qu'on lit pour le divertissement »¹⁰⁸⁹, affirme l'éditeur vénitien Gabriele Giolito de Ferrari, vers la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Le lecteur est, ou était, comme le disent aussi les auteurs dans certains de leurs paratextes, un spectateur. Tout comme ce dernier, le lecteur recrée donc le même spectacle que celui donné sur une scène de théâtre, mais, cette fois-ci, cette représentation aura lieu dans son imagination.

La lecture pour le plaisir est une lecture qui se met en stricte concurrence avec la représentation théâtrale, car les deux types de représentations ont le même but : celui de divertir le public. Notamment, dans le prologue au lecteur fait par le personnage du Théâtre personnifié dans la *Oncena parte* de ses comédies, Lope de Vega veut « persuader [les lecteurs] de ne pas écouter les opinions ou les jugements passionnés, pour au contraire lire et de se divertir » afin que le Théâtre-Lope soit encouragé à écrire encore et à imprimer « *otras doce comedias* » (« douze autres comédies »)¹⁰⁹⁰. De même, comme nous l'avons déjà rappelé, Vincenzo Nolfi, à la fin du texte de son drame en musique, *Bellerofonte*, propose un deuxième avis au lecteur dans lequel il rappelle à son destinataire que, s'il a décidé de remanier le texte de sa version pour la scène et pour la lecture, c'est pour le « *diletto* » (« plaisir ») du lecteur et surtout pas pour l'ennuyer¹⁰⁹¹.

Une fois constaté – comme nous l'avons fait dans le chapitre précédent – l'intérêt que les auteurs portent à la représentation sur scène, le problème qui reste à résoudre est celui de savoir comment représenter dans la *mens*¹⁰⁹² des lecteurs un texte qui est, en premier lieu, né pour être représenté. Le lecteur lit tout seul sans aucune intermédiation

¹⁰⁸⁸ Voir chap. 7.

¹⁰⁸⁹ L. Riccò, « *Su le carte e fra le scene* »..., *op. cit.*, p. 19: « non siamo di fronte a libri che si leggono per lo studio bensì a « libri che si leggono per ispasso ».

¹⁰⁹⁰ L. de Vega, *Oncena parte*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1618. Préface (*IdT*): « *te quiero persuadir a que no escuches opiniones ni apasionados juicios, sino que leas y te entretengas, para que me des ánimo al cumplimiento de la palabra que te prometo y a que imprima otras doce comedias que me quedan de las más famosas que su dueño ha escrito* ».

¹⁰⁹¹ V. Nolfi, *Il Bellerofonte*, Venise, Giovanni Battista Surian, 1642. « Al lettore », p. 129.

¹⁰⁹² *Mens* indique ici l'esprit qui serait la conscience noétique, immédiate, qui ne passe ni par la perception ni par la raison de l'être. Le mot « esprit » ne serait pas correct, c'est pourquoi nous préférons le mot latin, qui existe d'ailleurs en italien et en espagnol : *mente*. Nous reprenons le concept de « noétique » d'Edmund Husserl (cf. : *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985).

extérieure au texte et son imagination est libre d'interpréter selon sa sensibilité imaginative. Les paratextes des œuvres de théâtre témoignent de l'intérêt que les auteurs portent à ce processus imaginatif, qui est la clé pour le succès du théâtre de papier. Certains auteurs, comme on le verra dans les exemples qui vont suivre, iront jusqu'à établir un conflit entre le théâtre à lire et le théâtre à voir. Lope de Vega, par exemple, dans la dédicace de sa comédie *El honrado hermano*¹⁰⁹³, déclare que « l'imagination est plus puissante que la vue ».

Dans cette deuxième partie du chapitre, nous montrerons donc comment au XVII^e siècle le développement d'un théâtre de papier influence la réception de celui-ci, une réception qui se fait dans une scène mentale.

1. Lector in fabula

Dans son livre *Lector in fabula*, Umberto Eco explique qu'un texte est incomplet jusqu'à ce que le lecteur lui donne la vie à travers ses propres connaissances¹⁰⁹⁴. Le sémiologue italien applique cette définition de lecteur à tout type de livre, mais il faut reconnaître que dans le cas du livre de théâtre, l'implication du lecteur doit être encore plus grande, car le texte de la page écrite est privé de tout appareil scénique, que pourtant le théâtre appelle en première instance, plus que toute autre forme de littérature.

Le lecteur doit en quelque sorte se faire metteur en scène, d'une scène qui se produit dans sa *mens*, qui, à son tour, devient la vraie et nouvelle scène où les actions, autrefois interprétées par des acteurs en chair et en os, prennent vie. C'est pourquoi, Calderón de la Barca dans la préface de ses *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*¹⁰⁹⁵, invite le lecteur – d'une façon un tout petit peu hermétique – à « composer les lieux dans son imagination, considérant ce qui serait, sans juger entièrement d'après ce qui est, car souvent celui qui écrit n'est pas à la hauteur de ses propres exigences, car il s'accommode de celles du peuple ou de la scène », et cela justement puisque « certains passages paraîtront fades, étant donné que le papier ne peut procurer de lui-même ni les

¹⁰⁹³ L. de Vega, *El honrado hermano*, in *Decimoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1623. Dedicace.

¹⁰⁹⁴ Dans son *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (édité pour la première fois à Milan par Bompiani en 1979), Umberto Eco définit comme le lecteur comme étant un *lector in fabula*, c'est-à-dire un interprète de ce que l'auteur a écrit. Comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, le meilleur interprète d'un texte est ce que Eco définit le lecteur modèle, et que nous avons identifié dans notre cas comme le lecteur « docte et avisé ».

¹⁰⁹⁵ C. de la Barca, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, Madrid, Imprenta Imperial, Joseph Fernández de Buendía, 1677.

effets sonores de la musique, ni le spectacle des machines »¹⁰⁹⁶. Par conséquent et pour paraphraser Lope de Vega, le lecteur est celui qui « en lisant les comédies se souviendra des actions faites par les acteurs dont les corps ont servi à animer le livre, afin que ses images – qui n’attendent le mouvement que par la grâce de son esprit de lecteur – lui donnent plus de plaisir »¹⁰⁹⁷. Les auteurs insistent donc sur la capacité des lecteurs à imaginer la scène théâtrale dans leurs esprits, tout comme les acteurs interprètent les actions décrites par les dramaturges dans les textes. Le théâtre écrit par les dramaturges est en effet déjà le fruit d’une imagination, celle des auteurs : « le poète [...] l’écrivit [la pièce] avec ce qu’il a dans son imagination », rappelle Lope de Vega dans la préface de la *Parte Catorce* de ses *comedias*¹⁰⁹⁸. Les comédies ne sont pour Lope de Vega que « des courtes histoires, fruits d’imagination hautes et sublimes »¹⁰⁹⁹. Donc l’acte créatif de l’auteur est déjà une production de l’imagination, et au moment de la lecture, l’auteur doit faire correspondre les images qui se sont produites dans son esprit avec celles qui doivent être reproduites dans l’esprit du lecteur.

La nature et le pouvoir de cette imagination sont expliqués par Lope de Vega quelque temps plus tard dans un autre de ses prologues, celui de la *Décimasexta parte*¹¹⁰⁰. Toujours par le biais du Théâtre personnifié, c’est ici que Lope nous délivre son concept d’imagination : le Théâtre explique à son interlocuteur, un « *Forastero* » (un Étranger) – notons au passage que tout lecteur peut facilement s’identifier avec ce personnage, car comme nous l’avons vu, le lecteur est en effet un étranger pour l’auteur – que par la force de la vue on peut entendre tout en lisant. On peut donc connaître ce qui s’est passé sans entendre aucun son : « avec la vue seulement je peux entendre tout en lisant et connaître ce qui s’est passé dans le monde sans les oreilles »¹¹⁰¹. L’Étranger répond donc en disant que les oreilles pourraient dire la même chose, notamment qu’elles peuvent représenter dans l’imagination les idées qu’elles entendent. Mais le Théâtre lui rétorque en rappelant le principe platonicien selon lequel les idées sont une substance perpétuelle et que d’une idée peuvent naître plusieurs choses singulières¹¹⁰².

¹⁰⁹⁶ Traduction de V. Lochert, *L’écriture du spectacle...*, op. cit., p. 298.

¹⁰⁹⁷ L. de Vega, *Docena Parte*, op. cit. Préface (*IdT*) : « *leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperen moviento* ». Sur cette citation de Lope de Vega cf. A. Cayuela, « “Las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento”... », art. cit., p. 9-24.

¹⁰⁹⁸ L. de Vega, *Parte Catorce*, op. cit. Préface (*IdT*) : « *pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación* ».

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*. Préface (*IdT*) : « Soy estafeta brevísima de las sutiles y altas imaginaciones ».

¹¹⁰⁰ Éditée par la veuve de Alonso Martín à Madrid en 1621. Préface (*IdT*).

¹¹⁰¹ L. de Vega, *Décimasexta parte* de comedias de Lope de Vega Carpio, viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621. Préface (*IdT*): « *Teatro : [...] puedo yo con sola la vista oír leyendo y saber sin los oídos cuánto ha pasado en el mundo* ».

¹¹⁰² *Ibid.*, « [...] *Forastero : Lo mismo dirán los oídos contra los ojos, pues pueden ver como ellos*

De plus, le plaisir que le lecteur éprouve à la lecture est donc bien supérieur à celui que peut ressentir le spectateur. Comme Pérez de Montalbán le dit dans la préface de son *Primero tomo*, si le spectateur ne peut qu'entendre les vers (ce qui représente un plaisir pour les sens), le lecteur peut aussi les comprendre (ce qui est une satisfaction pour l'esprit). En effet, dans l'expérience que peut en faire le spectateur, « les strophes sont récitées rapidement » et il ne peut « s'adonner à leur examen attentif » ses « sens en sortent comblés », mais son esprit « n'est pas satisfait », et finalement il « prend alors les éclairs pour de la foudre »¹¹⁰³. Si on suit le raisonnement de Pérez de Montalbán cela ne serait pas le cas du lecteur qui au contraire, peut s'adonner à une lecture plus attentive qui ne satisfait pas seulement les sens, mais aussi l'esprit.

En Italie, c'est l'auteur-acteur Giovan Battista Andreini qui, dans la dédicace à Girolamo Priuli¹¹⁰⁴, placée dans l'édition de sa comédie *Lo Schiavetto*, introduit le concept d'un théâtre à lire, en affirmant que sa pièce est une *lettura scenica* (lecture scénique) écrite justement pour que son noble lecteur puisse s'amuser¹¹⁰⁵. En reprenant les mots de Luciano Mariti, le théâtre imprimé de Giovan Battista Andreini est fait de « lectures, qui en tant que telles, vivent dans l'absence du théâtre vivant, mais "scéniques", parce que, tout compte fait, elles évoquent cette absence, en permettant au lecteur, bien que solitaire, d'entretenir un dialogue avec le théâtre »¹¹⁰⁶. Par conséquent, l'*ordine per recitare*¹¹⁰⁷ (l'ordre pour mettre en scène) qu'Andreini place à l'intérieur de ses pièces n'établit pas uniquement un lien entre auteur et acteur – comme nous l'avons montré dans le paragraphe précédent –, mais aussi une sorte de collaboration entre l'auteur et le destinataire-lecteur, car à travers ce dispositif il renvoie le lecteur à tous les aspects qui constituent les composantes d'une mise en scène dans sa globalité. Le lecteur du *Schiavetto* est d'ailleurs dès la page de titre plongé dans la mise en scène

retratando en la imaginación por ideas lo que oyen.

Teatro: Las ideas son una perpetua sustancia, causa y principio para que las cosas singulares sean como ella y de uno que se imagine se formen muchos ».

¹¹⁰³ J. Pérez de Montalbán, *Primero tomo de las comedias*, op. cit. Préface (*IdT*). Trad. Marie-Laure Acquiert dans J. C. Garrot Zambrana « La perspective du poète : lecture et représentation dans les préliminaires caldéroniens », M. Vuillermoz et A. Cayuela (dir.), *Les mots et les choses*, art. cit., p. 81 : « para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes, y la suspensión de loes afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos porque como se dicen aprisa las coplas y no teine lugar la censura poara el examen, quedan contentos los sentidos perso no satisfecho el entendimiento ».

¹¹⁰⁴ Girolamo Priuli fut un descendant de la famille Priuli, très célèbre famille vénitienne du XVI^e siècle. Un de ses ancêtres fut aussi doge de Venise (cf. : *DBI*).

¹¹⁰⁵ G. B. Andreini, *Lo Schiavetto*, Venise, Ciotti, 1620. Dédicace: « *E qui (forse) per dilettarla tanto con la piacevolezza di questa lettura scenica* ».

¹¹⁰⁶ L. Mariti, « Les stratégies éditoriales... », op. cit., p. 148.

¹¹⁰⁷ Ce dispositif se trouve à l'intérieur de toutes les pièces d'Andreini, à l'exception de *La Campanaccia*, *La Venetiana* et *Islenia*.

théâtrale. Car, comme nous l'avons déjà évoqué dans le deuxième chapitre de cette thèse, la page de titre de cette édition ne reproduit pas la marque typographique de l'éditeur, mais le personnage principal de cette comédie, le *Schiavetto*¹¹⁰⁸. Cette édition fait aussi la distinction entre une préface destinée aux lecteurs, dans laquelle l'auteur résume les caractéristiques psychiques de chaque personnage, et un prologue destiné à un spectateur. Finalement, le lecteur tient entre ses mains « l'exemple des choses que j'ai mises en scène » comme Andreini déclare dans une autre préface aux « lecteurs judicieux », celle de sa pièce *La Turca*¹¹⁰⁹.

Andreini crée, c'est encore Mariti qui le suggère, un texte innovant et singulier qui est à la fois une œuvre dramatique, produisant une lecture scénique ou théâtrale, et un « *acting copy* », produisant une lecture professionnelle¹¹¹⁰. C'est pourquoi, il invite toute personne qui « *brama di vederlo* » (« désire le voir ») à lire l'« *ordine per sapere in un momento tutte le robbe, che vanno nell'opera, dalle vesti particolari in poi* » (« l'ordre pour connaître de suite toutes les choses qu'on trouve dans l'œuvre à partir des costumes et tout le reste »), et qui se trouve tout à la fin de sa pièce *La Maddalena* (1617)¹¹¹¹. À travers une lecture d'un texte soigneusement élaboré par l'auteur, Andreini guide son lecteur dans une scène de la *mens*. L'auteur ne manque d'ailleurs pas d'indiquer si pour ses pièces il a imaginé recourir à un accompagnement musical ou pas : « considère [ô lecteur] encore que pour devoir faire chanter certaines choses que j'ai réputées nécessaires, j'ai orné mon œuvre de compositions de nobles et excellents musiciens ; qui avec beaucoup de dévotion m'ont aidé à créer la mer de larmes de Maddalena¹¹¹² ». Andreini prévoit que le lecteur, arrivé à la fin de sa lecture, est, tout comme Maddalena, en larmes, ému par la scène qu'il vient de lire. La reproduction des larmes de Maddalena sur la page écrite a été un véritable défi pour l'auteur, à tel point qu'il le rappelle dans la préface de cette édition, « *Pur a chi legge* » (à celui qui lit), placée tout de suite après la dédicace, et c'est pourquoi le lecteur est aussi invité à lire attentivement les vers de sa représentation et « à tirer profit de la lecture »¹¹¹³.

¹¹⁰⁸ Pour visualiser la page de titre, voir fig. 10, p. 93.

¹¹⁰⁹ L. Mariti, « Les stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 149: « *L'esempio di quali cose portai in Theatro, essendo questi soggetti recitati in varie città* » (*La Turca*, « A Giudiciosi Lettori », Venise, Guerigli, 1620).

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 150.

¹¹¹¹ Pour une étude sur les deux éditions de la *Maddalena penitente* de Andreini, voir P. De Capitani, « Le Maddalene di Giovanni Battista Andreini », R. Gorris (dir.), *La Bibbia delle donne. Le donne della Bibbia. Teatro, letteratura e vita*, Fasano, Schena, 2012, p. 335-350.

¹¹¹² G. B. Andreini, *Maddalena. Sacra rappresentazione*, Mantoue, Aurelio e Lodovico Ossanna fratelli, 1617. *Ordine per saper in un momento tutte le robbe che vanno nella scena, dalle vesti particolari in poi*: « *veggasi ancora, che dovend'io far cantare alcune cose necessarie, ho l'opera mia onorata e arricchita con la composizione nobilissima d'eccellentissimi Musici; quali quasi torrenti di devozione, hanno goduto d'andar meco tributati al gran mare delle lagrime di Maddalena* ».

¹¹¹³ *Ibid.* : « *L'accorto giudizio, che quasi sagace facitore di Lotto, perché le cose picciole vendute sieno,*

Ce pouvoir de l'imagination permet d'échapper aux contraintes d'espace et de temps lors de la lecture. Avec son imagination, le lecteur peut voyager partout où l'auteur le conduit, sans se soucier de la vraisemblance, qui est un élément fondamental lors d'une représentation sur scène. Le lecteur de théâtre est considéré par les auteurs comme un créateur d'images, et plus précisément d'images scéniques. Mais à travers la page écrite du théâtre, le lecteur peut même aller au-delà de la simple reconstruction de l'espace théâtral qui comprend les décors, les costumes, les scènes, etc., ce que Andreini appelle *les accidenti*, dans la préface de *L'Adamo*¹¹¹⁴. Le lecteur peut en effet reconstruire aussi la psyché des personnages, alors que le spectateur ne peut que voir leurs gestes.

Cela est dit clairement par Giovan Battista Andreini dans la préface adressée au « *benigno lettore* » (lecteur bienveillant), rédigée pour la représentation sacrée de *L'Adamo*. Dans cette préface, l'auteur souligne la potentialité de la lecture par rapport à la vision de la scène d'un spectateur, car la scène ne permet pas de représenter ce que les personnages, Adam et Ève, ressentent vraiment au moment de leur fuite du Paradis terrestre. Ce sont en effet des pensées qui se produisent dans leurs esprits et auxquelles le spectateur n'a pas accès : « étant donné que les tentations étaient dans les esprits d'Adam et Ève, le spectateur ne pouvait pas les comprendre »¹¹¹⁵ dit Andreini, alors que ces sentiments peuvent être imaginés et saisis par le lecteur. La solution que propose Andreini est de ne pas s'arrêter à *l'accidente*, c'est-à-dire à ce que l'on voit avec les yeux, mais d'aller plus en profondeur, de *rimirar*, c'est-à-dire de regarder à nouveau et avec plus d'attention la substance de son théâtre.

De la même manière, Giovanni Briccio dans la préface de sa pièce, *Tartarea*, demande à son lecteur d'imaginer que chacun de ses personnages est en réalité l'emblème d'une allégorie, par exemple lorsqu'il suggère de prendre le personnage d'Albina pour la Vertu. Ces interprétations allégoriques des personnages doivent « suffire aux lecteurs prompts d'esprit à tirer, en lisant la pièce, les allégories, sans avoir à les expliquer »¹¹¹⁶. Ce type de lecture analogique ne peut être faite par un simple spectateur.

Enfin, le lecteur est, comme le suggère Anne Cayuela, un « archi-spectateur duquel dépend non seulement la magie, mais aussi l'âme du spectacle »¹¹¹⁷, car le plus

un prezzo nobilissimo nella fronte di quello pone. Così temend'io si correr povera fortuna di questi miei poveri inchiostri, invito quelli a cavar leggendo, col ricco prezzo, col ricco invito, ch'io fo altrui di si glorioso componimento ».

¹¹¹⁴ G. B. Andreini, *L'Adamo*, op. cit. Préface « Al benigno lettore » (*IdT*).

¹¹¹⁵ *Ibidem* : « (...) *posciaché in altra guisa come le tante tentazioni, che in un punto sostennero Adamo, e Eva, furono nell'interno della lor mente, così non ben capir lo spettator le poteva* ».

¹¹¹⁶ G. Briccio, *Tartarea*, Venice, Gio. Battista Combi, 1614 : « *E questo basti agl'intelligenti per cavare nel leggerla le allegorie, senza esplicarle a parte a parte* ».

¹¹¹⁷ A. Cayuela, « "Las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento"... », art. cit., p. 19.

grand pouvoir reconnu au lecteur par les dramaturges est celui de recréer dans leurs *mens* ce qui a été représenté sur scène ou de créer complètement le « spectacle » d'une pièce qui ne fut jamais représentée¹¹¹⁸. C'est pourquoi tous les nouveaux éléments typographiques que l'on introduit dans les livres de théâtre au XVII^e siècle acquièrent une importance considérable. Les lecteurs qui ouvrent un livre de théâtre du XVII^e siècle ne lisent pas seulement les répliques des personnages, mais, comme nous l'avons signalé dans le deuxième chapitre de cette thèse, sont guidés dans leur lecture, depuis de la page de titre jusqu'à l'épilogue. Lorsqu'un auteur interpelle un lecteur particulier ou un groupe de lecteurs, c'est l'imagination de ceux-ci qu'il veut réveiller : « je voulais faire plaisir à Votre Grâce afin de persuader votre imagination qui est la propriétaire de cette fable »¹¹¹⁹, dit Lope de Vega dans la dédicace adressée à Fenisa Camila¹¹²⁰, dans sa pièce *La vengadora de las mujeres*. Pour ce faire, le lecteur n'est pas abandonné à lui-même, mais l'auteur l'accompagne dans cette persuasion de son imagination par tous les moyens dont il dispose.

2. Le dramaturge-peintre

Toute l'ambiguïté du théâtre réside dans le fait que celui-ci est un genre destiné à la vue. Lorsque le lecteur imagine les scènes dans son esprit, dans sa *mens*, il doit en quelque sorte aussi les voir. Celles-ci peuvent être considérées comme des illustrations qui ont été définies par Anne Ubersfeld comme discontinues, fragmentaires, pauvres, et n'utilisant que des fragments textuels¹¹²¹.

Mais comment les voir si elles ne sont pas véritablement dessinées ?

C'est à travers le parallèle que les auteurs établissent entre peinture et poésie – qui renvoie à une tradition remontant jusqu'à l'Horace du *Ut pictura poesis* – que les écrivains de théâtre essayent d'expliquer les images aux lecteurs.

Les exemples sont multiples. Les dramaturges n'hésitent pas à définir leurs œuvres comme des « toile[s] du théâtre »¹¹²² sur lesquelles ils peignent leurs personnages.

¹¹¹⁸ Pensons par exemple aux comédies de Cervantès en Espagne, dont la publication a été voulue par l'auteur en raison du fait qu'elles ne furent jamais représentées. Le titre même de la publication nous le dit très clairement : « *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra* »¹¹¹⁸ (Huit comédies, et huit *entremeses* nouveaux, jamais représentés, rédigées par Miguel de Cervantes Saavedra).

¹¹¹⁹ L. de Vega, *La vengadora de las mujeres*. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio dedicada a la señora Fenisa Camila in *Decimaquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, a costa de Alonso Pérez 1621. Dédicace (*IdT*): « *quise hacer este gusto a Vuestra Merced por si pudiese persuadir su imaginación que fue el dueño de esta fábula* ».

¹¹²⁰ Selon Enrico Di Pastena (éditeur de la dédicace pour *IdT*) l'identité de cette dernière reste encore inconnue.

¹¹²¹ A. Ubersfeld, *Lire le theatre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 11.

¹¹²² Le terme est d'ailleurs utilisé tel quel, mais en italien « *la tela del teatro* », par Giovan Battista Andreini

Dans certaines préfaces, les auteurs se définissent eux-mêmes comme des peintres : les pinceaux du peintre deviennent sa plume à lui, et les couleurs son encre. Ainsi, dans la préface de *Norte de la poesía española*, Ricardo de Turia¹¹²³ définit les poètes comme des « *pintores de hermosuras humanas* » (« des peintres des beautés humaines »)¹¹²⁴. De même, dans la préface de la pièce *La gran Semíramis*, de Cristóbal de Virués, l’auteur établit la comparaison entre le sage peintre, qui sait montrer par des formes et des couleurs différentes les situations les plus diverses, et les auteurs qui le font à travers leur « *divino ingenio* » (« divin esprit »)¹¹²⁵.

Quant à Lope de Vega, il utilise énormément l’image du poète comme peintre pour expliquer à ses lecteurs et dédicataires son travail de dramaturge¹¹²⁶. Par exemple, dans la dédicace de sa pièce *La madre de la mejor*¹¹²⁷, il compare sa plume à des pinceaux (*pinceles*). Tout comme un tableau, le théâtre a la capacité de résumer en un peu de temps et en peu de mots une histoire très longue. Lope de Vega rappelle cette qualité du théâtre dans la préface de sa *Parte Catorce*, lorsqu’il fait dire à la personnification du Théâtre, chargé de faire la préface, que la peinture peut montrer sur la toile et avec une rapidité inouïe une bataille entière, alors qu’un chroniqueur aurait besoin de plusieurs feuilles¹¹²⁸. De même, Lope de Vega compare sa pièce, *l’Arauco domado*¹¹²⁹, à une représentation succincte, qui, à l’égal d’un tableau, reproduit à l’oreille les mêmes effets que la peinture produit à la vue.

Or, dans l’Espagne du *Siglo de Oro*, cette idée de la proximité entre la comédie et la peinture est très récurrente. Juan de Caramuel écrit notamment, à propos de la comédie, qu’elle « est très semblable à la peinture » et il se demande pour quelle raison sur une petite toile on peut peindre à la fois la terre et le ciel, alors que les pièces doivent respecter les règles des trois unités¹¹³⁰. À une époque où les nouveautés par rapport aux classiques

dans la préface de sa représentation sacrée *L’Adamo* (Milan, Geronimo Bordonni, 1613).

¹¹²³ Comme l’explique l’éditeur scientifique de la préface pour le projet *IdT*, Alejandro García-Reidy, nous ne connaissons pas l’identité de ce personnage qui a rédigé la préface cette édition.

¹¹²⁴ A. Mey (ed.), *Norte de la poesía española*, Velence, Felipe Mey, 1616. Préface (*IdT*).

¹¹²⁵ C. Virues de, *La gran Semíramis*, in *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, 1609. Prologue : « *Como el sabio pintor en varias formas / con las colores y pinceles muestra de fuertes o y prudentes capitanes, [...] así el poeta con divino ingenio [...] nos hace ver en el teatro y sena las miserias...* ».

¹¹²⁶ Le recours de Lope de Vega à la métaphore picturale utilisée pour définir son travail a été étudiée par A. Sánchez-Jiménez, *El pincel y el Fénix : pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

¹¹²⁷ Imprimée à l’intérieur du recueil *Parte Décimaséptima* de ses comédies à Madrid par Fernando Correa de Montenegro, (a costa de) Miguel de Siles en 1621.

¹¹²⁸ Cf. : L. de Vega, *Parte catorce*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, 1620. Préface (*IdT*) : « *la pintura muestra más presto en un lienzo una batalla que un coronista la refiere en muchas hojas* ».

¹¹²⁹ Pièce éditée à l’intérieur de la *Parte veinte* de ses comédies, par Esteban Liberós à Barcelone en 1630.

¹¹³⁰ « *La comedia es semejantísima a la pintura. Pues si una pequeña tabla se puede pintar toda la tierra, y aún también todo el cielo, ¿ por qué no se podrá representar en una breve comedia, que no exceda de*

sont très discutées, la page de théâtre offre donc une possibilité nouvelle pour l'auteur : celle de s'éloigner des contraintes et créer un nouveau théâtre.

On observe le même parallélisme en Italie comme l'indique la préface écrite par Orazio Vecchi pour son *Amfiparnaso*¹¹³¹ :

C'est pourquoi tel un peintre qui veut contenir un grand nombre de figures dans une petite toile, et qui pour ce faire représente les principales, puisque plus importantes, avec le corps en entier, et les moins dignes seulement jusqu'au buste, qui ne représente pour d'autres que le visage, tandis que d'autres encore sont à peine reconnaissables par l'esquisse des cheveux, et qu'enfin le reste des personnes est fondu en arrière-plan, moi aussi je représenterai certaines parties de ma comédie (...) en entier, j'en traiterai d'autres de façon plus limitée et certaines autres ne seront qu'abordées¹¹³².

Mais, le dramaturge du XVII^e siècle se rend aussi compte que son habileté d'écrivain n'est pas suffisante pour bien représenter la scène dans les pages de son livre. C'est exactement ce que ressent Giovanni Battista Andreini lorsqu'il écrit la préface au lecteur de sa pièce *Maddalena penitente*¹¹³³. Dans cette préface l'auteur se compare à un peintre incapable de saisir la beauté du sujet de son portrait et obligé, par la suite, d'indiquer le nom de la personne représentée afin que le public puisse la reconnaître : « un peu comme un peintre mal avisé, qui en peignant une autre personne se rend compte qu'il n'est pas capable d'une telle entreprise, bien que courageux de l'avoir tentée [...] se voit obligé d'indiquer sur le front de la personne représentée son propre nom »¹¹³⁴.

Nous revenons donc à l'idée précédente, celle du lecteur qui, à travers son imagination, doit recréer les images proposées par l'auteur. Le lecteur comme le dédicataire de la pièce sont donc invités à se laisser émouvoir par les larmes de la *Maddalena penitente*. Ces larmes, selon la règle de l'*imitatio*, seront les mêmes qu'ils

una o dos horas, toda la vida de Merón? », cité par Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Editorial Nerea, 1999, p. 34.

¹¹³¹ O. Vecchi, *L'Amfiparnaso*, Venise, Gardano, 1597. Préface (*IdT*).

¹¹³² *Ibid.*: « Percioché si come quel pittore, che dentro a picciola tavoletta rinchiuder vuole un gran numero di figure, forma le principali, come più riguardevoli, di corpo intiero, e le men degne insino al petto, altre dal capo in su, e altre a pena comprensibili di vista per la sommità dei capelli, finalmente il rimanente della moltitudine quasi da gl'occhi altrui lontano mischia insieme, sì io alcune parti di questa mia commedia armonica, che necessariamente sono richieste, rappresenterò pienamente, altre tratterò con modo più ristretto, e altre accennerò solo ».

¹¹³³ G. B. Andreini, *La Maddalena penitente*, op. cit., Préface.

¹¹³⁴ *Ibid.*: « Quasi male accorto Pittore, che dipingendo altrui conosca di non esser abile a tanta impresa, ben che temerario al tentarla, per far che 'l simulacro si conosca, è sforzato a porre nella fronte di quello il proprio nome della persona dipinta; tal io conoscendo la bassezza del mio sapere nel ritrarre al vivo lagrimare di Maddalena, per coprir l'ignorante arditezza, forz'è, che nel principio di questo ritratto di così famosa Covertita, ci ponga il nome di quella Maddalena, che già dal grande esempio della buona Poesia, il Petrarca, inciso fu nei duri sassi dov'ella stando a scoperto Cielo s'aperse il Cielo. Leggili dunque, e ammirali [...] ».

verront couler de leurs yeux. Les larmes étant insaisissables par l'auteur, comme nous l'avons évoqué plus haut, c'est au lecteur finalement de les imaginer : « reçois-la donc, en vous [*sic.*] suppliant de faire plus attention à ses larmes [de Maddalena] très belles et pures qu'à mes encre difformes et corrompues, qui doivent servir à cette œuvre »¹¹³⁵.

Dans cette préface adressée au lecteur, l'auteur réveille l'imagination de son interlocuteur. Avant de rentrer dans le vif du texte théâtral, l'auteur conclut un marché avec son interlocuteur : celui-ci doit se laisser porter par son imagination dans des lieux et des époques lointaines et que les « contraintes inhérentes au théâtre empêchent de rendre visibles sur la scène »¹¹³⁶. Le lecteur doit voir avec les yeux de la *mens* et non pas avec ceux de la tête, car c'est ainsi que « le cœur du lecteur deviendra le vrai spectateur du théâtre, qui à travers la Vertu et l'aide de Dieu – dit Andreini dans la préface au lecteur à *L'Adamo* – sera élevé des bassesses de ce bas monde pour atteindre la grandeur des cieux »¹¹³⁷.

La comparaison du théâtre avec la peinture est aussi au centre de la réflexion de l'abbé d'Aubignac, qu'il nous livre dans son traité *Pratique du théâtre*¹¹³⁸. Selon l'Abbé d'Aubignac « la lecture engage l'imagination de même que la mise en scène engage les yeux ; dans les deux cas, l'évocation de la peinture dramatique est également efficace »¹¹³⁹. Voilà donc le pouvoir de la page écrite : elle imite la scène, mais en gardant la volonté de l'auteur, que l'on perdrait lors de la mise en scène (étant donné le fait que la plupart des acteurs et metteurs en scène ne respectaient pas cette *auctoritas*). C'est pourquoi le livre est de plus en plus accompagné par un « arsenal esthétique » qui s'inspire des autres arts – y compris la peinture –, comme le suggère Larry F. Norman. Les didascalies, les variations typographiques, les paratextes critiques, les frontispices illustrés, etc., l'ensemble crée ce que Madame Scudéry appelle un « superbe appareil » digne des grandioses mises en scène décrites par les auteurs mêmes à l'intérieur de leurs préfaces.

L'intérêt que les auteurs portent à l'aspect esthétique du livre de théâtre au XVII^e siècle coïncide avec d'un côté l'élévation du dramaturge au statut de poète, et de l'autre

¹¹³⁵ *Ibidem*, Dédicace : « Ricevita adunque, supplicandola ad aver più riguardo alle bellissime, e purissime lacrime sue ch'a i deformi, e corrotti inchiostri miei, quali in quest'opera servir dovranno ».

¹¹³⁶ S. Berregard, « Espace scénique, espace dramatique, espace textuel : la présence du héros-scène dans les péri-textes », G. Forestier et L. Michel (dir.), *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, Paris, Pups, p. 15-25.

¹¹³⁷ G. B. Andreini, *L'Adamo*, op. cit. Préface : « Rimira dunque, Lettor benigno, più la sostanza, che l'accidente, per così dire, contemplando nell'opera il fine di portar nel teatro dell'anima la miseria, e il pianto d'Adamo, e farne spettatore il tuo cuore, per alzarlo da queste bassezze, alle grandezze del cielo, co' l' mezzo della virtù, e dell'aiuto di Dio, il qual ti felicità ».

¹¹³⁸ Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Paris, Champion, 2001 (ed. Hélène Baby).

¹¹³⁹ L. F. Norman « Du spectateur au lecteur. Ou du lecteur au spectateur ? », art. cit., p. 20.

avec la reconnaissance de leurs œuvres comme des objets littéraires se trouvant au même niveau que la poésie. N'oublions pas que lorsque les livres de théâtre sont recensés et catégorisés à l'intérieur de bibliothèques privées, ils figurent dans la catégorie « livres de poésie »¹¹⁴⁰.

Enfin, le théâtre de l'extérieur (le spectacle) peut se reproduire dans un théâtre de l'intérieur (l'esprit ou le cœur du lecteur) et parfois, le second peut même offrir des expériences intérieures plus profondes et intenses.

Pour toutes les raisons évoquées, on peut affirmer qu'au XVII^e siècle, le théâtre devient, comme la peinture pour Léonard de Vinci au siècle précédent¹¹⁴¹, une « *cosa mentale* ».

¹¹⁴⁰ Comme nous l'avons montré au chapitre 4 de notre thèse.

¹¹⁴¹ En déclarant que « *la pittura è mentale* », Léonard de Vinci voulait consolider la place de la peinture parmi l'aristocratie des arts libéraux, en rupture avec la tradition artisanale. De même, le théâtre, s'élevant au statut d'art incontesté, veut se placer parmi les arts libéraux et ne plus être reconnu comme un art artisanal, exercé par les acteurs-bouffons. À propos de Léonard et la peinture comme « *cosa mentale* », voir : Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et Théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Macula, trad. fr. de l'anglais par M. Brock, 1991 (1940), en particulier le chapitre VIII, « La virtù visiva », p. 155 et suivantes.

Conclusion

Notre étude sur l'édition, la circulation et la réception du théâtre imprimé en Italie et en Espagne au XVII^e siècle nous a permis d'évaluer la place occupée par un genre souvent appréhendé à travers sa manifestation sur scène dans ces deux pays proches culturellement et politiquement. En concentrant notre attention sur la matérialité du livre nous avons mis en relief de nouvelles perspectives d'étude du genre théâtral considéré en tant que genre non seulement conçu pour un public de spectateurs mais aussi pour un public de lecteurs. L'utilisation d'un corpus d'Archives – les inventaires – et d'un corpus littéraire "périphérique" – les paratextes – nous a permis de poser un certain nombre de questions auxquelles les textes ne peuvent pas toujours répondre.

Au début de notre introduction nous nous demandions de façon très générale de quelle manière la circulation et l'édition des textes de théâtre en Europe au XVII^e siècle ont modifié la condition de l'auteur, les rapports entre théâtre et public (lecteurs et spectateurs), en permettant l'apparition de nouvelles théories et en construisant une conception du théâtre imprimé.

À l'issue de cette étude nous pouvons dégager trois réponses à ce questionnement. Premièrement, le théâtre est un genre imprimé qui connaît un grand succès au XVII^e siècle autant en Espagne qu'en Italie et dont la production typographique que l'on retrouve aussi dans les inventaires intéresse les deux péninsules dans leur complète extension, et principalement les villes de Madrid et de Venise. Deuxièmement, la question de la réception des livres de théâtre trouve une réponse, bien que limitée à cause des caractéristiques matérielles du livre de théâtre lui-même, à l'intérieur des inventaires de bibliothèques privées de toutes les classes sociales, ce qui confirme une diffusion du genre théâtral écrit à l'intérieur de toute la société lectrice. Et enfin, les paratextes étudiés confirment le développement d'un genre théâtral pour la lecture en faisant apparaître directement ce que les auteurs eux-mêmes pensent du théâtre imprimé et la manière dont ils essayent de façonner la page écrite pour y transmettre le spectaculaire.

1. À travers l'exploitation des données contenues à l'intérieur des catalogues d'imprimeurs et d'éditeurs espagnols et italiens ayant vécu au XVII^e siècle dans les deux pays étudiés, nous avons montré quelles villes étaient les plus concernées par l'édition du genre théâtral : Venise pour l'Italie et Madrid pour l'Espagne semblent être les deux centres les plus touchés par l'édition des livres de théâtre. C'est en effet dans ces deux villes que s'installent le plus grand nombre d'éditeurs. Ces derniers jouent un rôle

extrêmement important dans la distribution des livres de théâtre édités à l'intérieur de ces pays.

Les éditeurs sont en effet des acteurs actifs du marché du livre : ils s'expriment sur les œuvres qu'ils éditent et essaient d'expliquer les raisons qui les ont amenés à publier certains de ces livres. Ils se présentent aux lecteurs comme étant les véritables créateurs de ces objets que sont les livres, marquant ainsi la rivalité entre éditeur-libraire, qui achète la pièce de théâtre chez le chef de troupe, et l'auteur qui écrit la pièce. Par ailleurs, le marché du livre est – à cette époque aussi, il faut l'admettre – un marché difficile. Les éditeurs utilisent donc la stratégie de la dédicace afin de convaincre leur destinataire de la valeur de la pièce qu'ils ont imprimée. Quelques dédicaces nous ont aussi montré l'attention que les éditeurs prêtent aux goûts de certains de leurs clients les plus fidèles. « De nos jours on ne voit que des comédies imprimées » dit le comédien *dell'Arte* italien Flaminio Scala dans son *Teatro delle favole rappresentative*¹¹⁴², mais il faut aussi savoir bien choisir les auteurs, ou les « fleurs », à imprimer comme déclare l'éditeur italien Giovan Battista Batti dans l'avis au lecteur de la comédie de Giacinto Andrea Cicognini, *La moglie di quattro mariti*¹¹⁴³. Pour faire leur publicité, les éditeurs préfèrent toujours éditer les auteurs les plus connus et cela, à tout prix¹¹⁴⁴.

Nous avons également vu que parfois la figure de l'éditeur et la figure de l'auteur se confondent¹¹⁴⁵. En effet, c'est à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle que les auteurs commencent à avoir recours à l'imprimerie et cela pour deux raisons principales : d'un côté pour éviter que leurs œuvres soient mal imprimées et de l'autre pour se réapproprier leurs pièces passées entre les mains des éditeurs. Au début du XVII^e siècle, l'imprimerie offre donc aux auteurs l'opportunité de proposer leur pièce dans son intégralité : en effet les pièces représentées étaient parfois réduites et raccourcies à cause du temps limité de la représentation, alors que la page écrite, en revanche, représente pour certains un lieu sans limite de temps, d'action et de réalisation (les pièces d'Andreini en sont un exemple concret). Peu à peu, les dramaturges façonnent une figure autonome de l'auteur en utilisant le texte imprimé.

Sur le plan de l'édition, le livre de théâtre s'adapte à un public qui est de plus en plus hétérogène : des très petits formats aux grands et luxueux *in-quarto*, le théâtre imprimé se vend en éditions simples aussi bien qu'en recueils. Bien que les deux pays proposent des solutions éditoriales différentes – des *partes* et des *sueltas* en Espagne et

¹¹⁴² F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, F. Marotti (ed.), *op. cit.*

¹¹⁴³ Nous traduisons l'avis au lecteur au chapitre 2, II.

¹¹⁴⁴ Il suffit de penser au grand nombre de fausses attributions de pièces de théâtre.

¹¹⁴⁵ Voir chapitre 2, paragraphe II.

des petits formats en Italie – en raison du fait que le théâtre commence à devenir un genre destiné également à la lecture, on voit apparaître des signes typographiques et des indices – à savoir les didascalies, les astérisques, les petites étoiles, etc. – destinés à la compréhension d’un public de lecteurs.

Le type de format et de livre vendu influence aussi la circulation des textes d’un pays à l’autre. Les *partes* espagnoles et les petits formats italiens sont ceux qui ont eu le plus de succès dans les deux pays et dans leurs échanges. Notre travail de recherche sur l’activité des éditeurs et les rapports que ceux-ci instaurent avec leurs clients nous a permis de découvrir le rôle important que la France a joué en tant que pivot de la circulation entre ces deux pays. En effet on a pu vérifier et analyser le réseau que les éditeurs de ces différents pays ont constitué et nous avons ainsi vérifié la contribution de la France à la circulation des œuvres entre l’Italie et l’Espagne, dont on retrouve également la trace dans les inventaires des bibliothèques privées que nous avons étudiées. Parmi toutes les villes françaises actives dans le circuit international du livre, Lyon semble être la ville française qui a su le plus exploiter sa position géographique en reliant les deux pays. Cela aussi parce que l’activité des éditeurs lyonnais était estimée tant en Italie qu’en Espagne.

2. L’étude d’inventaires des bibliothèques privées nous a donné un aperçu quantitatif de la présence et de la circulation des pièces de théâtre en Italie et en Espagne au XVII^e siècle, ce qui nous permet d’affirmer que le livre de théâtre est présent dans les bibliothèques de toutes les classes sociales. Le livre de théâtre n’est donc pas l’apanage d’un seul groupe : de la bourgeoisie marchande et des artisans aux nobles, le livre de théâtre peut être acheté par une grande partie de la population. Ce qui varie – comme nous l’avons mis en relief – c’est le format et la qualité de l’édition choisie ainsi que le nombre de pièces qui composent une collection plutôt qu’une autre. Ainsi que l’a affirmé McKenzie, lorsqu’une pièce passe d’un format à l’autre, son utilisation et son interprétation varient¹¹⁴⁶. Voilà pourquoi il est important de s’arrêter sur la matérialité des livres et sur leurs différentes conceptions typographiques.

Dans les inventaires qui datent de la première moitié du siècle nous avons constaté une prédominance de pièces publiées à la Renaissance, alors que la situation s’inverse dans les inventaires qui datent de la seconde moitié du XVII^e siècle. Cependant, cette

¹¹⁴⁶ D. F. McKenzie a pour la première fois fait cette constatation lorsqu’il a étudié des éditions différentes des pièces du dramaturge anglais William Congreve. Cf. : D. F. McKenzie, *Di Shakespeare e Congreve*, Milan, Sylvestre Bonnard, 2004.

tendance est moins respectée par les lecteurs appartenant aux catégories des « travailleurs » et des professions libérales. Le théâtre que les personnes appartenant à ces catégories achètent concerne surtout des œuvres qu'on ne peut plus voir sur scène, alors que les nobles et le clergé, en plus des pièces du XVI^e siècle, possèdent aussi plusieurs éditions de théâtre contemporain.

Mais alors pourquoi avoir dans sa propre bibliothèque des livres de théâtre datant de la Renaissance si ce n'est pas pour le lire ?

Le livre de théâtre peut en effet avoir une double utilisation : d'un côté il est lié à une pratique de l'apprentissage, étudier une langue ancienne ou contemporaine et en apprendre la rhétorique, de l'autre il est lu pour le plaisir de lire une pièce que le lecteur n'a peut-être jamais eu l'occasion de voir représentée. Ceci est également confirmé par les paratextes que l'on a étudiés dans la troisième partie de notre thèse.

Nous avons par ailleurs montré que l'étude de la lecture et de la réception d'un genre à l'intérieur d'une classe sociale d'un pays déterminé ne peut pas se construire seulement à partir de l'étude d'inventaires après décès. Ces sources doivent forcément interagir avec d'autres types de sources car les inventaires ne montrent qu'une partie infime de ce que les personnes conservent dans leurs bibliothèques. Il a été donc fondamental d'adopter une perspective littéraire, historique, et sociologique. Une société n'est pas faite seulement de données quantitatives mais aussi d'informations, d'idées qui ne sont pas quantifiables et qui sont "invisibles". Les paratextes se sont révélés, en ce sens, un outil d'un intérêt incomparable. Les informations que ces textes liminaires nous ont offertes sont d'une grande richesse, ce qui nous a permis d'approfondir l'étude de la réception.

3. Grâce à l'étude des paratextes nous avons pu mettre en lumière qu'entre l'Italie et l'Espagne il y a une convergence de nouvelles idées qui font surface, notamment en ce qui concerne le statut de l'auteur de théâtre et la conception personnelle qu'il a du lecteur de ses pièces. Nous avons en effet constaté deux points fondamentaux.

En premier lieu, et comme nous l'avons anticipé au début de notre conclusion, à travers la lecture de dédicaces et préfaces il s'avère que, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, les auteurs n'ont aucune prise sur leurs œuvres mais la situation commence justement à changer lorsqu'au XVII^e siècle les auteurs prennent conscience de l'espace paratextuel du livre de théâtre, qui devient un véhicule d'idées et de réflexions sur toutes les questions qui alimentent alors les débats sur le théâtre en Europe, comme par exemple : le théâtre

peut-il être imprimé ? Comment faut-il l'imprimer et pour quelle raison les auteurs devraient-ils accepter de voir leurs œuvres imprimées par autrui ?

Ainsi les auteurs améliorent l'image du théâtre, en particulier du théâtre comique en l'élevant à un genre digne d'un homme de lettres. Dans l'*argumento* de *La Comedia de la reyna de las flores*, l'auteur explique que la comédie convient à tout type de personnes sans distinction sociale, « parce que » dit Sotomayor « elle élève l'esprit des gens humbles et elle procure du divertissement aux Grands »¹¹⁴⁷. Il s'agit de remplacer l'image du dramaturge facétieux par celle de l'écrivain respecté.

De plus, ce rapprochement entre les dramaturges et l'imprimerie a suscité une réflexion sur l'impression même des œuvres de théâtre. Ces réflexions ont porté certains d'entre eux à affirmer que la pièce imprimée est l'ultime forme de leur création et que le véritable public est le public des lecteurs, car « la lecture serait le seul moyen de parvenir à une pleine et entière compréhension de la perfection esthétique et de l'ingéniosité dramaturgique déployée par l'auteur »¹¹⁴⁸, affirme Roger Chartier.

Le rapport qui s'instaure entre l'auteur et son nouvel interlocuteur, le lecteur, est d'une importance fondamentale pour la compréhension de la réception du théâtre imprimé : l'auteur doit fournir au lecteur les moyens et les instruments pour comprendre son texte ; le lecteur, de son côté, doit s'efforcer de le comprendre en déjouant les pièges éventuels que l'auteur lui tend¹¹⁴⁹. Le lecteur de la pièce de théâtre ne peut être, selon la plupart des auteurs, qu'un lecteur "sage et avisé", excluant ainsi tous les "mauvais" lecteurs, qui ne peuvent pas apprécier leurs pièces – en particulier les "pédants" qui par leur nature sont « des gens de loi sans lois et des poètes sans vers, dont les œuvres ne sortiront jamais de leurs chambres », comme le dit Giambattista Della Porta¹¹⁵⁰. Par rapport aux spectateurs qui assistent à un événement unique qui se déroule sur scène, le lecteur peut accéder, à travers l'acte-lecture, à l'œuvre d'un dramaturge. Comme nous l'avons mis en relief, grâce à l'ouverture du marché éditorial¹¹⁵¹, le théâtre peut d'ailleurs

¹¹⁴⁷ J. de Herrera Sotomayor, *La reina de las flores*, M. G. Profeti (ed.), Viareggio, Mauro Baroni editore, 2001, p. 60 : « *no ha podido su ejercicio reservarse para los mayores, porque su inclinación se ha dilatado a todos ; pero tampoco el haberse hecho común la ha podido sacar de grave, ni el hallarse cotidiana, particularmente en nuestra España, la ha bastado a excluir de apetecida. Hasta el representarla tiene tanto de bizzarria y de entendimiento, que en los humildes mejora los ánimos y en los grandes los recrea* ». Nous traduisons.

¹¹⁴⁸ R. Chartier, « De la scène à la page », *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁴⁹ Umberto Eco décrit cette relation qui s'établit entre auteur et lecteur comme « une partie d'échecs », où l'auteur est un stratège et le lecteur est en revanche son adversaire. Cf. : U. Eco, *Lector in fabula*, Milan, Bombiani, 1979.

¹¹⁵⁰ G. Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali*, Venise, Francesco Ciotti, 1606. Prologue (*IdT*). Cité au chapitre 8, paragraphe II.

¹¹⁵¹ Alors que nous avons souligné qu'au XVII^e siècle encore, les représentations peuvent avoir lieu à l'intérieur d'académies et de cercles privés dont l'entrée est réservée à un certain nombre de personnes.

être acheté par presque tous les lecteurs, car les impressions sont très économiques et les réimpressions dans différentes villes permettent une circulation aisée des pièces¹¹⁵².

En second lieu, grâce aux informations que les auteurs des paratextes nous ont laissées sur la société et les habitudes de lecture des œuvres de théâtre nous pouvons affirmer qu'une conscience d'un théâtre à lire est bel et bien présente au XVII^e siècle, tant en Italie qu'en Espagne. Les auteurs s'interrogent aussi sur la façon dont on peut rendre le spectaculaire de la scène sur une page écrite qui est "inerte". Et c'est ainsi que voit le jour la conception d'un théâtre mental (*theatrum mentis*) dont certains auteurs parlent dans les paratextes de leurs pièces. Selon Andreini, le lecteur doit en effet voir avec les yeux de la *mens* et non pas avec ceux de la tête : c'est son cœur qui doit devenir le spectateur de la pièce afin d'atteindre la grandeur des cieux. N'oublions pas qu'ailleurs le dramaturge s'est aussi parfois défini comme un créateur, en somme une sorte de Dieu, et si on nous permet de pousser aux extrêmes cette métaphore, la grandeur des cieux que le lecteur doit rejoindre peut correspondre à la compréhension totale et complète de la pièce à laquelle le lecteur doit arriver¹¹⁵³. Dans un de ses prologues personnifiés Lope de Vega affirme lui aussi que par la force de la vue on peut entendre tout en lisant¹¹⁵⁴. Pour ce faire, il faut « persuader l'imagination qui est la propriétaire de cette fable » dit Lope de Vega lorsqu'il parle à l'une de ses dédicataires¹¹⁵⁵. L'auteur doit donc réveiller l'imagination du lecteur à travers tous les moyens rhétoriques-formels qu'il possède.

Tous ces éléments ne font que confirmer ce que nous avons annoncé au début de notre introduction, à savoir qu'au XVII^e siècle le théâtre imprimé s'adresse à un public de lecteurs qui peut accéder à la pièce à travers les pages d'un livre. Ainsi que le dit Marina Roggero, le théâtre à lire, qui aura un succès important au XVIII^e siècle, trouve les racines de son développement dans le siècle précédent¹¹⁵⁶.

L'éloignement des préceptes aristotéliens qui ont cloisonné l'écriture des pièces de théâtre jusqu'au XVI^e siècle a permis d'un côté la conception de nouvelles formes théâtrales – comme la tragi-comédie, l'opéra etc. –, de l'autre, la prise de conscience de la valeur de la page écrite qui donnait à l'auteur l'occasion de redoubler le succès de la pièce, et aussi de concevoir des œuvres explicitement écrites pour la page. C'est par

¹¹⁵² Cette hypothèse est aussi présentée par M. Brindicci, *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli...*, op. cit., p. 117-118.

¹¹⁵³ À ce propos, on peut relire la préface d'Andreini de sa pièce, *L'Adamo*.

¹¹⁵⁴ Voir le prologue de la *Décimasexta parte* de comedias de Lope de Vega Carpio, que nous citons à la p. 341.

¹¹⁵⁵ Il s'agit de la dédicace de sa pièce *La vengadora de las mujeres* que nous citons à la page p. 342.

¹¹⁵⁶ M. Roggero, *Le carte piene di sogni...*, op. cit., p. 230.

exemple le cas de la *Centaura* d'Andreini (1633), dont l'histoire est trop longue pour être jouée en respectant le temps d'une représentation théâtrale.

Tous ces éléments sont à la base de ce que, deux siècles plus tard, Alfred de Musset appellera « un spectacle dans un fauteuil »¹¹⁵⁷ : un spectacle qui n'a plus besoin de la scène pour vivre, mais qui trouve dans la page écrite toute son expression.

*

En conduisant parallèlement l'étude sur les deux pays, l'Espagne et l'Italie, nous avons pu remarquer que les débats qui animent les pages liminaires des œuvres de théâtre sont d'une nature similaire. On y trouve en effet les mêmes questions, les mêmes approches, les mêmes préoccupations.

À la lumière de nos résultats, il serait tout à fait intéressant, d'intégrer à notre recherche le domaine français, que nous avons dû laisser de côté, d'autant plus que nous avons pu constater d'une part l'importance que les libraires français ont eu dans la circulation du livre entre l'Italie et l'Espagne, et de l'autre l'intérêt que les lecteurs espagnols et italiens de la fin du XVII^e siècle nourrissent pour le théâtre français, et en particulier pour les tragédies de Corneille et Racine qui circulaient en recueils.

En focalisant également nos recherches sur la réception française d'œuvres comiques et tragiques espagnoles et italiennes, on pourrait envisager de considérer le territoire français comme un berceau où les deux cultures limitrophes se rencontrent et trouvent un écho dans la production littéraire française, ce qui d'ailleurs a été en partie mis en relief par les études que nous avons évoquées dans notre introduction, mais qui reste un terrain fécond pour l'historien du livre et de la lecture.

Nous laissons donc en suspens cette ouverture, dans l'espoir que cette mise en perspective vers la réception française du théâtre italien et espagnol pourra représenter un vrai apport d'une part pour les historiens qui s'occupent de l'histoire du livre et de sa présence en Europe ; de l'autre pour les spécialistes du XVII^e siècle qui pourront utiliser ces résultats comme une carte pour la localisation du genre théâtral en Espagne, en France et en Italie.

¹¹⁵⁷ A. de Musset, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, Renduel, 1883. Épitre au Lecteur : « Mon livre, ami Lecteur, t'offre une chance égale ; / il te coûte à peu près ce qui coûte à peu près ; / ouvre-le sans colère, et lis-le d'un bon œil. // Qu'il te déplaise ou non, ferme-le sans rancune ; / un spectacle ennuyeux est chose assez commune, / tu verras le mien sans quitter ton fauteuil ».

À la lumière de cette mise en perspective des résultats concernant la présence et la circulation du théâtre imprimé en Italie, en Espagne et en France, il serait en effet possible de suivre le processus européen du développement du théâtre écrit, de ses transformations et aboutissements dans une visée diachronique.

Bibliographie

I. Corpus

*Sources imprimées et manuscrites*¹¹⁵⁸

1. **Hernando de Cangas** : ROJO Anastasio, « La biblioteca de un poeta profesional : Hernando de Cangas », CÁTEDRA Pedro M., REDONDO Augustin, LÓPEZ-VIDRIERO María Luisa (dir.), GUIJARRO Javier (ed.), *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones. El libro antiguo español, V.*, Salamanca/Paris, Universidad de Salamanca/Publications de la Sorbonne, SEHL, 1999, p. 241-251
2. **Inca Garcilaso de la Vega** : DURAND José, « La biblioteca del Inca », *NRFH*, II, 1947, p. 239-264, et IBSO – Inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro
3. **Francisco de Peralta** : GUERRERO MAYLLO Ana, « Un rejidor madrileño instruido en leyes: la biblioteca de Francisco de Peralta », *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, H.a Moderna, t.V, 1992, p. 71-96
4. **Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera** : VILLALPANDO Manuela, *Jerónimo de Alcalá Yáñez y Segovia*, Ségovie, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1976
5. **Juan Francisco de Tornamira y Soto** : DADSON Trevor, *Libros, Lectores y lecturas*, Madrid, Editorial ARCO/LIBROS, 1998, p. 187-204
6. **Feliciana Enríquez de Guzmán y don Francisco de León Garavito** : BOLAÑOS DONOSO Piedad, « Doña Feliciana Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias : examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito », *Revista sobre teatro áureo*, n° 1, 2007, p. 1-28.
7. **Pedro Gómez** : MENDOZA DÍAZ-MAROTO Francisco, « La biblioteca del doctor Pedro Gómez », GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ Luis Guillermo et MENDOZA DÍAZ-MAROTO Francisco, *Dos bibliotecas chinchillanas del siglo XVII*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1983, p. 11-49
8. **Jose de Arroyo** : BARRIO MOYA José Luis, « Los libros del arquitecto José de Arroyo », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 81, 1978, p. 825-834.
9. **Antonio de Solís** : SERRALTA Frédéric, « La biblioteca de Antonio de Solís », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 33, 1979, p. 103-132
10. **Juan Tomás Baraona Chumacero** : BARRIO MOYA José Luís, « La biblioteca de don Juan Tomás Baraona Chumacero, catedrático de vísperas de cánones en la Universidad de Alcalá de Henares », *Anales complutenses*, 26, 2004, p. 341-363

¹¹⁵⁸ Nous indiquons ici les sources manuscrites et imprimées utilisées pour la constitution des bibliothèques dramatiques de chaque lecteur présent dans notre base de données.

- 11. Alessandro Tagliaferri** : DALLASTA Federica, « La biblioteca di Alessandro Tagliaferri dottore in utroque e frate cappuccino », *Collectanea Franciscana*, 79, 2009, p. 61-121
- 12. Ugolini Lalatta** : Parme, ASPR, f. 4906 (27 aprile 1616)
- 13. Alberto Quattrocchi** : Venise, ASV, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 356, nr. 21
- 14. Galileo Galilei** : FAVARO Antonio, « La libreria di Galileo Galilei descritta e illustrata », *Bullettino di Bibliografia e di storia delle Scienze matematiche e fisiche*, XIX, 1886, p. 219-293 et *Biblioteche dei filosofi* en ligne consultable à <http://picus.unica.it/index.php?page=Filosofo&id=131&lang=it>
- 15. Michele Romano** : LIPARI Giuseppe, *Una biblioteca messinese del '600*, Messine, Sicania, 1990
- 16. Andrea Danesi** : Bologne, ASBo, Notarile – Notaio Baldassarre Melega, Minutario 1680.
- 17. Stanislao Omati** : DALLASTA Federica, « Una biblioteca aggiornata, cosmopolita e proibita: i libri di Stanislao Omati da Borgo san donnino, medico in piacenza (1630 c.-1713) », MORUZZI Paolo (ed.), *Stanislao Omati da Borgo S. Donnino e il signor Ipocondriaco*, Fidenza, s. n., 2014
- 18. Carlo Maria Maggi** : *Catalogus Bibliothecae Maddianae Seu Index Librorum Olim spectantium clarissimi viris Carolo Mariae Maddio*, 1726
- 19. Alonso de Carrión** : PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, t. II, p. 382-386
- 20. Andrés Barreto** : PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, t. II, p. 318-325
- 21. Francisco Moreno** : PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, t. II, p. 387-430
- 22. Isabel Montero** : PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, t. II, p. 496-505
- 23. Manuel de Ayllón** : PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, t. II, p. 448-451
- 24. Bartolomé de Arnolfo** : PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, t. II, p. 328-345
- 25. Diego Gómez de Salazar** : LOUPIAS Bernard, « La bibliothèque de Diego Gómez de Salazar (1659) », *Bulletin Hispanique*, 89, 1-4, 1987, p. 307-311

- 26. Luis de Zabalza** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería de Luis de Zabalza, platero de cámara de Felipe IV », *Revista de llibreria antiquària*, 11, 1986, p. 24-27
- 27. Donnino Garsi** : DALLASTA Federica, « Fra liuti e libri. I Garsi, liutisti parmigiani fra tardo Cinquecento e primo Seicento. Nuove acquisizioni », *Ricerchare*, XXIII, 1-2, 2011, p. 103-130
- 28. Ottavio Costa** : LIONARDI Andrea, « Collezione libri: la raccolta del banchiere mecenate Ottavio Costa », *Annali di critica d'arte*, 4, 2008, Turin, Sciolla, 2008
- 29. Domenico Gilioli** : Bologne, ASBo, Notarile – Notaio Scipione Uccelli, Protocollo V, ff. 25r-32r
- 30. Vincenzo Cattenoni** : Venise, ASV, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 386, nr. 12-13
- 31. Giulio Cesare Venenti** : Bologne, ASBo, Notarile – Notaio Valerio Zanetti Azzoguidi, Minutario 1698
- 32. Alonso de Barros** : DADSON Trevor, « La biblioteca de Alonso de Barros, autor de los Proverbios morales », *Bulletin Hispanique*, 89, 1-4, 1987, p. 27-53.
- 33. Bernardino de Mendoza** : INFANTES Víctor, « Los libros de Bernardino de Mendoza (1540-1604) », *Bulletin Hispanique*, 99, 1, 1997, p. 25-39
- 34. Francisco Idiaquez** : LE FLEM Jean-Paul, « Une bibliothèque ségovienne au Siècle d'Or », *Mélanges offerts au Professeur Tapié*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 403-426
- 35. Jerónimo de Soto** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería y otros bienes del capitán Don Jerónimo de Soto (1630) », *Analecta Calasantiana*, 53, 1985, p. 103-121
- 36. Juan Valero Díaz** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería de don Juan Valero, secretario del rey Felipe IV », *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 10, 1983, p. 17-31
- 37. Cristóbal González Cossío de la Hoz** : PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, t. II, p. 209-216
- 38. Lorenzo Ramírez de Prado** : ENTRAMBASAGUAS Joaquín de, *La Biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC instituto Nicolás Antonio, 1954
- 39. Rodrigo Méndez Silva** : LOUPIAS Bernard, *Recherches sur la vie, la culture et les œuvres de Rodrigo Méndez Silva*, Thèse soutenue à Paris en 1969
- 40. Martín Martínez de Medrano** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería y otros bienes de Don Martín Martínez de Medrano. Funcionario del Rey Felipe IV (1660) » *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 15, 1992, p. 157-167
- 41. Juan Garcés** : ESPINO LÓPEZ Antonio, « Una biblioteca de barroco : las lecturas de sargento mayor Don Juan Garcés, alcaide de San Felipe de Mahón », *Atlanta*, 2013, I/1, p. 25-66
- 42. Antonio Gil Forneli** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería de don Antonio Gil Forneli, ayuda de cámara de don Juan José de Austria », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 22, 1997, p. 91-103

- 43. Mattia Casanate** : PANETTA Marina, *La "libreria" di Mattia Casanate*, Rome, Bulzoni Editore, 1988
- 44. Girolamo Mercuri** : GOZZANO Natalia, *Lo specchio della corte: il maestro di casa*, Rome, Campisano Editore, 2015, p. 202-219
- 45. Juan de Ribera** : CÁRCEL Vincente, « El inventario de las bibliotecas de San Juan de Ribera, en 1611 », *Analecta sacra*, XXXIX, 1967, p. 319-379
- 46. Rodrigo Caro** : ETIENVRE Jean-Pierre, « Libros y lecturas de Rodrigo Caro » *Cuadernos bibliográficos*, 38, 1979, p. 31-106
- 47. Antonio Méndez Freyre** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería de don Antonio Méndez Freyre, capellán de la Emperatriz María de Austria », *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 11, 1983, p. 19-23
- 48. Marco Moroni** : SOGLIAN Pier Maria, VITTORI Rodolfo, *La biblioteca del canonico Marco Moroni. Trascrizione degli inventari 1592-1602*, disponible au www.albino.it/uffici-e-servizi/cultura/biblioteca-moroni.pdf
- 49. Orazio Tabulazi di Labro** : DI FLAVIO Vincenzo, « Una biblioteca privata reatina », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 109, 1986, p. 207-237
- 50. Orazio Morandi** : ERNST Germania, « Scienza, astrologia e politica nella Roma barocca. La biblioteca di Prazio Morandi », CANONE Eugenio, *Bibliothecae selectae da Cusano a Leopardi*, Firenze, Olschki 1993, p. 217-252
- 51. Raffaele Marchesi** : MONTANARI Daniele, *Gregorio Barbarigo a Bergamo (1657-1664)*, Milan, Glossa, 1997, p. 228-236
- 52. Gioavnni Paolo Suardi** : MONTANARI Daniele, *Gregorio Barbarigo a Bergamo (1657-1664)*, Milan, Glossa, 1997, p. 200-216
- 53. Nicolò Nicolini** : Venise, ASV, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 370, nr. 35
- 54. Carlo Camillo II Massimo** : MARZOCCHI Roberto, “*Facere bibliothecam in duomo*” *La biblioteca del cardinale Carlo Camillo II Massimo (1620-1677)*, Vérone, Bonato Editore, 2008
- 55. Léopold de Médicis** : MIRTO Alfonso, *La biblioteca del cardinal Leopoldo de' Medici. Catalogo*, Florence, Olschki, 1990
- 56. Giovanni Andrea Buffolino** : CAMPANELLI Marcella, « La biblioteca di un parroco meridionale », *Archivio storico per le province napoletane*, 1985, p. 285-355
- 57. Doña Brianda de la Cerda** : DADSON Trevor, « Inventario d elos libros de doña Biranda de la Cerda y Sarmiento, duquesa de Béjar (1602) », *Bulletin Hispanique*, 95, 1993, p. 525-539
- 58. Comte de Gondomar** : MANSO PORTO Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626)*, Coruña, Xunta de Galicia, 1996

- 59. Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda** : DADSON Trevor, « Inventario de los cuadros y de los libros de Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana (1626) », *Revista de Filología Española*, vol. LXVII, ³/₄, 1987, p. 245-268.
- 60. Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas** : DADSON Trevor, « La biblioteca del poeta y político Diego de Silva y Mendoza conde de Salinas (1564-1630) », *Journal of Hispanic Research*, vol. 3, 1994-5, p. 181-216 et Trevor J. Dadson, « Los libros y lecturas de un poeta áureo: Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas », *ILCEA* [En ligne], 25, 2016
- 61. Pedro Zorrilla de Velasco** : BARRIO MOYA, José Luis, « Los libros y otros bienes de don Pedro Zorrilla de Velasco (1632) », *Cuadernos de bibliofilia*, 13, 1985, p. 29-34
- 62. Philippe IV** : BOUZA Fernando, *El libro y el cetro : la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005
- 63. Agustina Spínola y Eraso y de don Julián de Palomares** : AGULLÓ Y COBO Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVII)*, Thèse soutenue en 1991 à l'Université Complutense de Madrid et dirigée par José Simón Díaz, D 1709, « Tasación de los bienes de doña Agustina Spínola y Eraso y de don Julián de Palomares, condesa de la Fuente Saúco », s. p.
- 64. Guiomar Antonia Herrera de Guzmán** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería y otros bienes de la dama zamorana doña Guiomar Herrera de Guzmán, condesa de Mora e hija de los condes de Alba de Liste (1669) », *Anuario 1988 Instituti de Estudios zamoranos Florian de Ocampo*, 1988, p. 513-524
- 65. Antonio Juan Luis de la Cerda** : ÁLVAREZ MÁRQUEZ Carmen, « La biblioteca de Don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, en su palacio del Puerto de Santa María (1673) », *Historia. Instituciones. Documentos*, 15, 1988, p. 251-390
- 66. Antonio Mexía de Tovar y Paz** : BARRIO MOYA José Luis, « La librería del tercer conde de Molina de Herrera », *Cuadernos de Bibliofilia (Valencia)*, 8, 1981-82, p. 62-72
- 67. Juan Francisco Pacheco, IV Duque de Uceda** : MARTÍN VELASCO Margarita, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda en la biblioteca nacional de España*, Barcelone, Calambur, 2009
- 68. Sertorio Quattromani** : COZZETTO Fausto, « Aspetti della vita e inventario della biblioteca di Sertorio Quattromani attraverso un documento cosentino del Seicento », *Periferia*, 27, 198, p. 31-53
- 69. Luca Antonio Alessandri** : MORANTI Maria et MORANTI Luigi, « Librerie private in Urbino nei secoli XVI-XVII », *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche*, 83, 1978, p. 315-348
- 70. Fortuniano Sanvitali** : Parme, ASPR, f. Magistrato camerale, ordini 1627, n. 408 (2 juillet 1627)
- 71. Anton Brignole Sale** : MALFATTO Laura, « L'inventario della biblioteca di Anton Brignole Sale », *La Berio*, 1, 1988, p. 5-34

72. Giulio Pallavicino : MONTANARI Giacomo, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Gênes, University Press, 2015, p. 219-268

73. Gregorio Malvezzi : Bologne, ASBo, Notarile – Notaio Lorenzo Mariani, Protocollo L, 1637-8, 2v-32r

74. Anna Marchesini : Bologne, ASBo, Notarile, Melega Marco, 6/12, Protocollo n°23, 1643

75. Giovanni Vincenzo Imperiale : MONTANARI Giacomo, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Gênes, University Press, 2015, p. 269-282

76. Gerolamo Balbi : MONTANARI Giacomo, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Gênes, University Press, 2015, p. 283-297

77. Andrea Zen : Venise, ASV, *Giudici di Petizion*, Inventari, b. 370, nr. 50.

78. Maria Brigida Franzone Spinola : MONTANARI Giacomo, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Gênes, University Press, 2015, p. 298-302

79. Alberganti : GARAVAGLIA Gianpaolo, « La biblioteca degli Alberganti di Varallo Sesia Un esempio di cultura nobiliare tra Controriforma e Barocco », *Archivio Storico Lombardo*, IX, 1992, p. 183-359

80. Giovanni II Corner : Venise, ASV, *Riformatori*, b 515

Editions théâtrales

1. Éditions théâtrales espagnoles

Norte de la poesía española (ed. Aurelio Mey), Valence, Felipe Mey, 1616

Parte XXVII de comedias varias nunca impresas compuestas por los mejores ingenios de España, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1667

ROJAS, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Gabriele Giolito de Ferrari, Venise, 1556

AGUILAR Gaspar de, *Mercader amante*, in *Norte de la poesía española : ilustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos*, Valence, Felipe Mey, a costa de Filippo Pincinali, 1616

ALARCÓN Ruiz de, *Parte Primera de las comedias*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, Librero del Rey nuestro Señor, 1628

ALARCÓN Ruiz de, *Parte segunda de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón*, Barcelone, Sebastián de Cormellas, 1634

BERMUDÉZ Jerónimo, *Primeras tragedias españolas*, Madrid, Francisco Sánchez, 1575

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Primera parte de comedias*, Madrid, por la Viuda de Juan Sánchez, 1640

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Cuarta parte de comedias nuevas*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1672

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, Madrid, Imprenta Imperial, Joseph Fernández de Buendía, 1677

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Verdadera quinta parte de las comedias*, Madrid, Francisco Sanz, 1682

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Sexta parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca*, Madrid, Juan Sanz, 1715

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Séptima parte de las Comedias*, Madrid, Juan Sanz, 1715.

CAMERINO José, *La dama beata*, Madrid, Pablo de Val, 1655

CASTRO Guillén de, *Segunda parte de las comedias*, Valence, Miguel Sorolla, 1625

CERVANTÈS SAAVEDRA Miguel de, *Ocho comedias*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615

DIAMANTE Juan Bautista, *Comedias*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, mercader de libros en la Puerta del Sol, 1670

DIAMANTE Juan Bautista, *Comedias. Segunda parte*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674

ENCINA Juan del, *Cancionero*, Salamanque, s. é., 1496

HERRERA SOTOMAYOR Jacinto de, *La comedia de las flores*, Bruxelles, Juan Mommarte, 1643

LA CUEVA Juan de, *Primera parte de commedia y tragedias*, Seville, impreso en Sevilla en casa de Juan de León, 1588

MOLINA Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, M. Arroyo Stephens (ed.), Madrid, Biblioteca Castro Turner, 1994

MUÑÓN Sancho, *Tragicomedia de Lysandro y Roselia*, Salamanque, Juan de Junta, 1542

NAVARRETE Y RIBERA Francisco, *Flor de sainetes*, Madrid, Catalina del Barrio y Angulo, 1640

PÉREZ DE MONTALBAN Juan, *Primero tomo de las comedias*, Madrid, Imprenta del reino, 1635

PÉREZ DE MONTALBAN Juan, *Segundo tomo*, Madrid, Imprenta del Reino, 1638

ROJAS ZORRILLA Francisco, *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1645

RUEDA Lope de, *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta Lope de Rueda*, Valence, Ioan Mey, 1567

SOLÍS Antonio de, *Comedias de Don Antonio de Solís*, Madrid, Melchor Alvarez, a costa de Justo Antonio de Logroño, 1681

SUÁREZ DE DEZA Y ÁVILA Vincente, *Parte primera de los donaires de Tersicore*, Madrid, Melchor Sánchez, a costa de Mateo de la Bastida, 1663

SEPÚLVEDA Lorenzo de, *Comedia de Sepúlveda*, éd. manuscrite, 1565

VASCONCELLOS Jorge Ferreira de, *Comedia Eufrosina*, Madrid, Imprenta del reino, a costa de Domingo González, 1631

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Saragosse, Angelo Tavanno, 1604

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Décima Parte*, Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Oncena parte*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1618

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Docena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1619

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Las Comedias*, Milan, Giovan Battista Bidelli, 1619

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, 1620

VEGA CARPIO Félix Lope de, *El verdadero amante*, in *Parte catorce*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles, 1620

VEGA CARPIO Félix Lope de, *La vengadora de las mujeres*, in *Decimaquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, a costa de Alonso Pérez 1621

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Decimasexta parte*, viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621

VEGA CARPIO Félix Lope de, *La madre de la mejor*, in *Parte Décimaséptima*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, (a costa de) Miguel de Siles en 1621

VEGA CARPIO Félix Lope de, *El honrado hermano*, in *Decimaoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan Gonçalez, a costa de Alonso Pérez, 1623

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Parte XIX*, Madrid, J. González, 1624

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Primera parte de las dos famosas comedias de Don Juan de Castro*, in *Parte decinueve*, Madrid, Juan González, 1624

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Arauco domado*, in *Parte veinte*, Esteban Liberós, Barcelone, 1630

VEGA CARPIO Félix Lope de, *La Dorotea*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632

VEGA CARPIO Félix Lope de, *El castigo sin venganza*, Barcelone, Pedro Lacavallería, 1634

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Parte XXXIII*, Madrid, María de Quiñones, 1638

VELÁZQUEZ DE VELASCO Alfonso, *El celoso*, Milan, herederos del Q. Pacifico Poncio y Juan Baptista Picalia compañeros, 1602

VIRUÉS Cristóbal de, *La gran Semíramis*, in *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, 1609

2. Éditions théâtrales italiennes

Accademici Intronati di Siena, *Ingannati*, Sienne, s. éd., 1537

Accademici Sfaccendati, *Gl'inganni innocenti*, Bologne, Gioseffo Longhi, 1675

ANDREINI Isabella, *Mirtilla*, Venise, Lucio Spineda, 1602

ANDREINI Giovan Battista, *La sultana*, Paris, Nicolas de la Vigne, 1622

ANDREINI Giovan Battista, *La venetiana*, Venise, Alessandro Polo, 1619

ANDREINI Giovan Battista, *Lo schiavetto*, Milan, Pandolfo Malatesta, 1612

ANDREINI Giovan Battista, *Lo schiavetto*, Venise, Giovanni Battista Ciotti, 1620

ANDREINI Giovan Battista, *L'Adamo*, Milan, Geronimo Bordoni, 1613

ANDREINI Giovan Battista, *La centaura*, Venise, Salvador Sonzonio, 1633

ANDREINI Giovan Battista, *Due commedie in commedia*, Venise, Ghirardo et Iseppo Imberti, 1623

ANDREINI Giovan Battista, *La Turca, comedia boschereccia et maritima*, Venise, Paolo Guerigli, 1620

ANDREINI Giovan Battista, *La Campanaccia*, Venise, Angelo Salvadori, 1623

ANDREINI Giovan Battista, *La Maddalena penitente*, Mantoue, Aurelio e Lodovico Ossanna, 1617

ANDREINI Giovan Battista, *Li duoi Leli simili*, Paris, Nicolas de la Vigne, 1622

ARETINO Pietro, *Il Marescalco*, Venise, Bernardino dei Vitali Veneto, 1533

ARIOSTO Ludovico, *I suppositi*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1551

ARIOSTO LUDOVICO: CASELLA Angela, RONCHI Gabriella, VARASI Elena (dir.), *Tutte le opere di Ariosto*, « Classici Mondadori », v. IV, Milan, Mondadori, 1974

BADOARO Giacomo, *L'Ulisse errante*, Venise, Gio. Pietro Pinelli, 1644

BENTIVOGLIO Ercole, *Il Geloso*, Venise, Giolito de Ferrari, 1545

BEVILACQUA Domenico, *Reyna Matilda*, Naples, Felice Estillola, 1597

BONARELLI Prospero, *Il Solimano*, Pietro Ceconcelli, Florence, 1620

BRICCIO Giovanni, *La Tartarea*, Venise, Gio. Battista Combi, 1614

BUSENELLO Giacomo, *La Didone*, Venise, Giuliani, 1656

CASTELLETTI Cristoforo, *L'Amarilli*, Venise, Sessa, 1606

CECCHINI Pier Maria, *La flaminia schiava*, Venise, Giacomo Antonio Somasco, 1612

CICOGNINI Jacopo, *Trionfo di David, sacra rappresentazione*, Florence, Zanobi Pignoni, 1633

CICOGNINI Jacopo, *Celeste guida*, Venise, Giunti, 1625

CICOGNINI Giacinto Andrea, *Giasone*, Florence, Onofri, 1656

CICOGNINI Giacinto Andrea, *La moglie di quattro mariti*, Venise, Giacomo Batti, 1659

CICOGNINI Giacinto Andrea, *Le gelosie fortunate del Prencipe Rodrigo*, Bologne, Gioseffo Longhi, 1685

CICOGNINI Giacinto Andrea, *La Mariene, ovvero il maggior mostro del mondo*, Venise, Nicolò Pezzana, 1662

COSTA Margherita, *Li buffoni commedia*, Florence, Amadore Massi, 1641

DE ROSSI Michelangelo, *Erminia sul Giordano dramma*, Rome, Paolo Masotti, 1637

DECIO Antonio, *Acripanda tragedia*, Venise, Bonfadino, 1598

DELLA PORTA Giambattista, *Gli duoi fratelli rivali*, Venise, Francesco Ciotti, 1606

DELLA PORTA Giambattista, *La Trappolaria*, Naples, Giovanni Battista Gargano et Lucrezio Nucci, 1613

DELLA PORTA Giambattista, *La furiosa*, Naples, Giovanni Battista Gargano, 1618

DELLA PORTA Giambattista, *La Sorella*, Naples, Lucrezio Nucci, 1604

DELLA PORTA Giambattista, *La Sorella*, Venise, Alberti, 1607.

DOLCE Ludovico, *La Didone*, Venise, Manuce, 1547

FRIGILIMELICA Girolamo, *Il pastore d'Anfriso. Tragedia pastorale per musica*, Venise, Niccolini, 1695

FERRARI Benedetto, *La maga fulminata*, Venise, Barilotti, 1638

GELLI Giovanni Battista, *La Sporta*, Florence, Bernardo Giunta, 1550

GIRALDI CINZIO Giovanbattista, *Orbecche tragedia*, Venice, Figliuoli d'Aldo, 1543

GRAZZINI Anton Francesco, *La Gelosia*, Florence, Giunti, 1551

GRAZZINI Anton Francesco, *La Gelosia*, Florence, Giunti, 1568

GROTO Luigi, *Adriana*, Fabio et Agostino Zoppino fratelli, Venice, 1578

GROTO Luigi, *La Dalida*, Venice, D. et G. B. Guerra, 1572

GROTO Luigi, *Il pentimento amoroso*, Venice, Francesco Rocca, 1576

GROTO Luigi, *La Emilia*, Venice, Francesco Ziletti, 1579

GUARINI Giovan Battista, *La Idropica*, Venice, Giovanni Battista Ciotti, 1613

GUARINI Giovan Battista, *Il Pastor fido*, Venice, Ciotti, 1620

MORANDO Bernardo, *Le vicende del tempo. Dramma fantastico musicale diviso in tre azioni con l'introduzione di tre balletti*, Parme, Erasmo Viotti, 1652

NOLFI Vincenzo, *Il Bellerofonte, dramma musicale*, G. B. Surian, Venice, 1642

ODDI Sforza degli, *I morti vivi*, Pérouse, Baldo Salviani, 1576

ONGARO Antonio, *Alceo*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1614

RICCI Raffaello, *Il vecchio geloso*, Venice, Giovanni Alberti, 1606

RINUCCINI Ottavio, *La Dafne*, Florence, Cristofano Marescotti, 1608

SECCHI Niccolò, *Gli inganni*, Venice, Bernardo Giunti e fratelli, 1582

SECCHI Niccolò, *L'interesse*, Venice, Ziletti, 1581

TÉRENCE, *Commedie*, Rome, Bartolomeo Zanetti, 1612.

TESTI Fulvio, *L'Arsinda, ovvero la discendenza dei Serenissimi Principi d'Este*, Venice, Baba, 1652

TODINI Pietro Paolo, *La metamorfosi d'amore*, Ronciglione, éditeur inconnu, 1657

TORELLI Pomponio, *La Galatea*, Parme, Viotti, 1603

TORELLI Pomponio, *La Merope e il Tancredi tragedia*, Parme, Erasmo Viotti, 1598

TRISSINO, *La Sofonisba*, Vicence, Lodovico degli Arrighi, 1524

VECCHI Orazio, *Amfiparnaso*, Venice, Gardano, 1597

II. Bibliographie critique

Bibliographia Anissoniana, Lyon, 1669

Bibliographia Anissoniana, Lyon, 1676

Bibliographia Anissoniana, Lyon, 1702

Bibliographia Anissoniana, Lyon, 1724

Catalogus librorum facultatum omnium qui venales reperiuntur in officina ac societate Laurentii Arnaud et Petri Borde Bibliopolarum, Lyon, Arnaud, 1670

Catalogus librorum qui venales prostant Amstelodami apud Huguetan, 1698

ABBE D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, Paris, Champion, 2001 (ed. Hélène BABY)

ACCADEMICI DELLA CRUSCA, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venise, Giovanni Alberti, 1612

AGO Renata, *Il gusto delle cose*, Rome, Donzelli editore, 2006

AGULLÓ Y COBO Mercedes, « Noticias de impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII », *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. II, 1967, p. 169-208

AGULLÓ Y COBO Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Thèse soutenue en 1991 à l'Université Complutense de Madrid et dirigée par José Simón Díaz

ALONGE Roberto et DAVICO BONINO Guido (dir.), *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Turin, Einaudi, 2000

ÁLVAREZ SELLERS Alicia, *Del texto a la iconografía : Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valence, Universitat de Valencia, 2008

ANDRÉS ESCAPA Pablo, « Letras portuguesas en la biblioteca del conde de Gondomar », *e-Spania* [En ligne], 27 | juin 2017, mis en ligne le 12 juin 2017, consultable à <http://journals.openedition.org/e-spania/26660>

ANDRIES Lise et BOLLÈME Geneviève, *La bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, 2003

ANTONUCCI Fausta (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia*, Florence, Alinea, 2007

ANTONUCCI Fausta, « ¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII ? » *Criticón* [En ligne], 122, 2014, consultable à <http://criticon.revues.org/1175>

ARATA Stefano, « Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega), *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, p. 7-23

ARBOUR Roméo, *Les femmes et les métiers du livre (1600-1650)*, Paris, Didier érudition, 1997

ARRÓNIZ Othón, « Alfonso de Ulloa, servidor de don Juan Hurtado de Mendoza », *Bulletin Hispanique*, tome tome 70, 3-4, 1968, p. 437-457

ARRÓNIZ Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969

BALDACCHINI Lorenzo (ed.), *Il libro e le sue reti. La circolazione dell'edizione italiana nello spazio della francofonia (sec. XVI-XVII)*, Bologne, Bononia University Press, 2015

BALDI Diego, « De Bibliothecis Syntagma di Giusto Lipsio: novità e conferme per la storia delle biblioteche », *Bibliothecae.it*, 1, 2013, p. 15-85

BALESTRIERI Lina, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parme, Palatina, 1981

BALSAMO Luigi, *Per la storia del libro. Scritti di Luigi Balsamo raccolti in occasione dell'80° compleanno*, Florence, L. S. Olschki, 2006

BARANDA LETURIO Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 2005

BARANDA LETURIO Nieves, *Mujeres bibliófilas en España*, Madrid, Turpin Editores, 2017

BARATTIN Debora, « Le livre espagnol à Florence au XVII^e siècle : le cas de la bibliothèque de Léopold de Médicis », *ILCEA* [en ligne], 25, 2016, consultable à : <http://journals.openedition.org/ilcea/3770>

BARATTIN Debora, « L'héritage de la Poétique d'Aristote dans les préfaces des pièces de théâtre du XVII^e siècle », FOULIGNY Mary-Nelly et ROIG MIRANDA Marie (dir.), *Aristote dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : transmissions et ruptures*, Nancy, Université de Lorraine, 2017, p. 199-216

BARBERI Francesco, « Introduzione alla tipografia italiana del Seicento, I », *Accademie e biblioteche d'Italia*, 3, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1984, p. 212-237

BARBERI Francesco, « Introduzione alla tipografia italiana del Seicento, II », *Accademie e biblioteche d'Italia*, Rome, fratelli Palombi Editori, 6, 1984, p. 507-526

BARBERI Francesco, *Il libro italiano del Seicento. Aggiornamento della bibliografia dei tipografi, editori e librai a Roma nel Seicento a cura di Lorenzo Baldacchini*, Rome, Vecchiarelli, 1990

BARBIERI Edoardo et ZARDIN Danilo (dir.), *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milan, Vita e Pensiero, 2002

BARBICHE Bernard, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, PUF, 1999

BARZAZI Antonella, « Si quid e Gallia afferatur, avide lego ». *Reti intellettuali, libri e politica tra Venezia e la Francia nella prima metà del Seicento* », FRAGNITO Gigliola et TALLON Alain (dir.), *Hétérodoxies croisées. Catholicismes pluriels entre France et Italie, XVIe-XVIIe siècles*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2015 consultable à <http://books.openedition.org/efr/2823>

BEC Christian, *Les livres des florentins*, Florence, Olschki, 1984

BENEVENT Christine, LASTRAIOLI Chiara et DIU Isabelle (ed.), *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, France, Brepols, 2014

BERARD A. S. L., *Essai bibliographique sur les éditions des Elzévir*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot 1822

BERGAMO Stefania et CALLEGARI Marco, *Cataloghi librari nelle biblioteche padovane (1647-1850)*, Milan, FrancoAngeli, 2009

BERGER Philippe, « Quelques observations sur la production imprimée à Valladolid au Siècle d'Or », *Livres et libraires en Espagne et au Portugal XVI^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1989, p. 27-38

BÉROUJON Anne, « Classements et classifications : une étude des bibliothèques privées au XVII^e siècle à Lyon », VARRY Dominique et BARBIER Frédéric (coord.), *Histoire des bibliothécaires*, Lyon, 27-29 novembre 2003, consultable à <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notice-1337>

BÉROUJON Anne, « Les réseaux de la contrefaçon de livres à Lyon dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *Histoire et civilisation du livre : revue internationale*, Genève, Droz, 2006, p. 85-112

BÉROUJON Anne, *Les écrits à Lyon au XVII^e siècle*, Grenoble, PUG, 2009

BERREGARD Sandrine, « Espace scénique, espace dramatique, espace textuel : la présence du héros-scène dans les péritextes », G. Forestier et L. Michel (dir.), *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, Paris, Pups, p. 15-25

BERTRAND Gilles, CAYUELA Anne, DEL VENTO Christian, MOUREN Raphaële (ed.), *Bibliothèques et lecteurs dans l'Europe Moderne (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Genève, Droz, 2016

BESOZZI Leonida, « La biblioteca del senatore Marcantonio Monti (1630) », *Libri e documenti*, 20, 1998, n° 2-3, p. 45-81

BIANCHI Carla, « Il teatro spagnolo nel *Satirico* di Anton Brignole Sale », *La letteratura degli italiani : rotte, confini, passaggi*, (Redazione elettronica e raccolta degli Atti), Gênes, DIRAS, 2012

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006

BINGEN Nicole et ADAM Renaud (ed.), *Lectures italiennes dans les pays wallons à la première modernité*, Turnhout, Brepols, 2015

BLANQUIE Christophe, *Les institutions de la France des Bourbons (1589-1789)*, Paris, Belin, 2003

BOBES NAVES María del Carmen, *Abstracción y símbolo en "El gran teatro del mundo". Precedentes medievales del auto sacramental*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, consultable à www.cervantesvirtual.com

BOLAÑOS DONOSO Piedad, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán : crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Séville, Universidad de Sevilla, 2012

BONGI Salvatore, *Annali di Gabriele Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato : stampatore in Venezia*, Rome, Presso i principali librai, 1890

BONNANT Georges, « La librairie genevoise en Amérique latine au XVIII^e siècle », CANDAU Jean Daniel et LESCAZE Bernard (ed.), *Cinq siècles d'imprimerie genevoise*, Genève, Société d'histoire et d'archéologie, 1981

BONORA Ettoe, Bonora, « Anton Francesco Doni e i poligrafi », Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, Milan, Garzanti editore, 1966, Vol. IV (Il Cinquecento), Chap. XVI, p. 432-44

BOURDIEU Pierre, *Raisons publiques*, Paris, Seuil, 1996

BOURDIEU Pierre et CHARTIER Roger, « La lecture une pratique culturelle. Débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier », CHARTIER Roger (dir.) *Pratique de la lecture*, Paris, Éditions Rivages, 1985, p. 277-308

BOURQUI Claude, *Les Sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999

BOURQUI Claude, CALDICOTT Edric et FORESTIER Georges (dir.), *Le parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres de théâtre complètes au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonnes, 2007

BOUTIER Jean, PAOLI Maria Pia, « Letterati cittadini e principi filosofi : I milieux intellectuels florentins tra Cinque e Settecento », BOUTIER Jean, MARIN Brigitte et ROMANO Antonella (dir.), *Naples, Rome, Florence : Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2005, p. 331-403

BOUZA Fernando, « Costeadores de impresiones y mercado de ediciones religiosas en la Edad Moderna ibérica », *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, Anejo XIII, p. 29-48

BRAY René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927

BREVAGLIERI Sabina, « Editoria e cultura a Roma nei primi tre decenni del Seicento », ROMANO Antonella (dir.), *Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2009, p. 257-310

BRINDICCI Monica, *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Naples, Edizioni Dante e Descartes, 2007

BURON Emmanuel, « La présentation typographique des tragédies humanistes », CAVALLINI Concetta et DESAN Philippe (dir.), *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 253-272

- CALASSO Roberto, *Cento lettere ad uno sconosciuto*, Milan, Adelphi, 2003
- CALLARD Caroline, « Diogène au service des princes : Antonio Magliabechi à la cour de Toscane (1633-1714) », *Histoire, Économie, Société*, janvier-février 2000, p. 85-103
- CARANDINI Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Rome-Bari, Laterza, 2013 (1^{ère} éd. 1990)
- CANONICA Elvezio, « Venere translingue : scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani tra Cinque e Seicento », CANCELLIER Antonella, LONDERO Renata (coord.), *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma, 16-18 settembre 1999*, Vol. 2, 2001, p. 85-96
- CARAVAGGI Giovanni, « Libros y poetas de España en Lombardía en el siglo de Oro », *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 24, 1995, Rome, Bulzoni editrice, 1996, p. 19-35
- CARRIÓN BALBUENA José, *La puesta en escena operística en la España del siglo XVIII*, Thèse soutenue en 2016 à l'Université de Séville, sous la direction de Juan Carlos Arañó Gisbert et Rosario Gutiérrez Cordero
- CARNELOS Laura, *Libri da grida, da banco e da bottega. Editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, Thèse soutenue en 2008-2009 à l'Université Ca' Foscari de Venise et dirigée par Mario Infelise
- CASE Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega : estudio critico con textos*, Barcelone, Castalia, 1975
- CASTELLI Silvia, *Influenze spagnole nella Firenze del XVII secolo: la vita d'accademia e l'opera di Iacopo e di Giacinto Andrea Cicognini*, Thèse soutenue à Florence en 1997
- CASTELLI Silvia, « Giacinto Andrea Cicognini : un figlio d'arte nella Firenze seicentesca », CANCEDDA Flavia, CASTELLI Silvia, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Florence, Alinea, 2001, p. 25-78
- CASTILLO GÓMEZ Antonio (comp.), *Escribir y leer en el Siglo de Cervantes*, Barcelone, Editorial Gedisa, 1999
- CASTILLO GÓMEZ Antonio, « La letra en la pared. Usos y funciones de la escritura expuesta en el Siglo de Oro », M. F. Fernández, C. A. González y N. Maillard (ed.), *Testigo del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, Málaga, Ediciones Rubeo, 2009
- CASTILLO GÓMEZ Antonio, *Leggere nella Spagna moderna. Erudizione, religiosità e svago*, Bologne, Pàtron, 2013
- CÁTEDRA Pedro M., REDONDO Augustin et LÓPEZ-VIDRIERO María Luisa (dir.), *El libro antiguo español*, vol. V « El escrito en el Siglo de Oro. Practicas y representaciones », Salamanque, Ediciones universidad de Salamanca, 1998

CÁTEDRA Pedro M. et LÓPEZ-VIDRIERO María Luisa, *La Memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, 2 vol., Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004

CAVAGNA Anna Giulia, « El sistema editorial y el libro español del siglo XVII en el Estado de Milán », *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 24, 1995, p. 81-123

CAVALLINI Concetta et DESAN Philippe (dir.), *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016

CAVALLO Guglielmo et CHARTIER Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997

CAVARZERE Marco, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2011

CAYUELA Anne, « Las mujeres de Lope : un seductor en sus dedicatorias », *EDAD DE ORO*, 1995, XIV, p.73-85

CAYUELA Anne, *Le paratexte au siècle d'or : prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996

CAYUELA Anne, « Alonso Pérez et la "libropesía" : aspects du commerce de librairie dans la première moitié du XVII^e siècle à Madrid », *Bulletin Hispanique*, t. 104, n^o2, 2002, p. 645-655

CAYUELA Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Biblioteca Litterae, 2005

CAYUELA Anne, « Libros de entretenimiento en la librería de Ana de Arenas: consecuencias editoriales y literarias de la suspensión de licencias para novelas y comedias (1625-1634) », O. NOBLE WOOD, J. ROE et J. LAWRANCE, *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, p. 363-384

CAYUELA Anne (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012

CAYUELA Anne, « Vers une interdisciplinarité constructive : constitution de corpus et exploitation de données », LAGARDE Christianet et RABATÉ Philippe (ed.), *HispanismeS : Transversalité et visibilité disciplinaires : les nouveaux défis de l'hispanisme*, 2 juin 2013, p. 77-81

CAYUELA Anne, « “Esta pobre habilidad que Dios me dio”: autores, impresores, editores en el entuerto de la publicación (siglos XVI-XVII) », *Tiempos modernos*, 31, 2015/2, p. 296-317

CAYUELA Anne, « “Las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento”: la lectura del teatro en los paratextos teatrales », *Criticón*, 125, 2015, p. 9-24

CAYUELA Anne, « “He visto gustosamente divertido...” La literatura ante la censura previa en el siglo XVII », BOGNOLO Anna et alii, *Serenísima palabra Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, Venise, Edizioni Ca’Foscari [en ligne], 2017, p. 21-43

CAYUELA Anne, DECROISSETTE Françoise LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et VUILLERMOZ Marc (dir.), *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Armand Colin, n° 83, 2014

CAYUELA Anne et VUILLERMOZ Marc (dir.), *Les mots et les choses du théâtre*, Genève, Droz, 2017

CAYUELA Anne et COUDERC Christophe, « El proyecto IdT (Ideas del Teatro) sobre paratextos teatrales europeos (Francia, Italia, España, siglos XVI y XVII) », *Cuadernos AISPI*, v. 11, 2018, p. 63-76

CECCARELLI Maria Grazia, *Vocis et Animarum pinacothecæ. Cataloghi di biblioteche private dei secoli XVII-XVIII nei fondi dell'Angelica*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990

CERVANTÈS Miguel de, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *Don Quichotte*, précédé de *La Galatée*, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001

CHARON Annie, *Les ventes de livres et leurs catalogues, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, éc. des Chartes, 2000

CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1981

CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987

CHARTIER Roger, *Forms and Meaning. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995

CHARTIER Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996

CHARTIER Roger, « L'homme de lettres », M. Vovelle, *L'homme des Lumières*, Paris, Seuil, 1996, p. 159-209

CHARTIER Roger, « Del libro a la lectura. Lectores "populares" en el Renacimiento », *Bulletin Hispanique*, t. 99, 1, 1997, p. 309-324

CHARTIER Roger, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, Londres, The British Library, 1999

CHARTIER Roger, *Entre poder y placer, cultura escrita y literaria en la edad moderna*, Madrid, Cátedra, 2000

CHARTIER Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Édition Gallimard, 2015

CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. I, « Le livre conquérant », Paris, Promodis, 1982

CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. II, « Le livre triomphant », Paris, Promodis, 1982

CHARTIER Roger et LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (dir.), *Colportage et le lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, IMEC Éditions, 1996

CHATELAIN Jean-Marc, *La bibliothèque de l'honnête homme. Livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris, BnF, 2003

CHEVALIER Maxime, *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976

CHIABÒ Maria et DOGLIO Federico (ed.), *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa, XVIII Convegno Internazionale. Roma, 26-29 ottobre 1994, Anagni, 30 ottobre 1994*, Rome, Torre d'Orfeo Editrice, 1995

CICOGNA Emanuele Antonio, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. IV, Venise, Giuseppe Picotti, 1834

CIORANESCU Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983

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

CIVIL Pierre, « Grabados celestinescos. La ilustración de un género literario en la primera mitad del siglo XVI », ALVAREZ ROBLIN David et BAGGINI Olivier (ed.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Colección de la Casa Velázquez, 2017, p. 85-101

CLEMENTE SAN ROMÁN Yolanda, « Los catálogos de librería de las sociedades Anisson- Posuel y Arnaud-Borde conservados en la Biblioteca Historica de la Universidad Complutense », *Revista General de Información y Documentación*, vol. 20, 2010, p. 353-389

COLOMER José Luís (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2008

COSTA-GIORGI Sandra, « Correspondances et inventaires », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 32-33, 2009, édition en ligne consultable à <http://rives.revues.org/2936>

COSTOLA Sergio, « La prima rappresentazione dei Suppositi di Ariosto nel 1509 », BORDIN Michele et TROVATO Paolo (ed.), *Lucrezia Borgia, storia e mito*, Florence, Olschki, 2006, p. 75-96

COUDERC Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'or*, Paris, Puf, 2007

COUDERC Christophe, « El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las *Partes* de comedias », SOLEDAD ARREDONDO María, CIVIL Pierre et MONER Michel (dir.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. 119-134

COUDERC Christophe, « L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique », Id. (dir.), *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France. De la traduction au transfert culturel*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 85-100, consultable à <http://books.openedition.org/pupo/3063>

COUDERC Christophe, « Le concept de *tragicomedia* et la question du genre dans quelques paratextes espagnols (XVI^e et XVII^e siècles) », *Littératures classiques*, 2014/1, 83, p. 195-216

COUDERC Christophe, « Fronteras genéricas : Lope de Vega ante la tragicomedia », *Criticón* [En ligne], 122, 2014, consultable à <http://criticon.revues.org/1161>

COURCELLES Dominique de et VAL JULIÁN Carmen, *Des femmes et des livres. France et Espagne, XIV^e-XVII^e siècle*, Paris, éc. des Chartes, 1999

CREMONINI Cinzia et RIVA Elena (dir.), *Seicento allo specchio: le forme del potere nell'Italia spagnola: uomini, libri, strutture*, Rome, Bulzoni Editore, 2011

CROCE Benedetto, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento al secolo Decimottavo*, Milan, Adelphi, 1992

CROSBY James O., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, Londres, Tamesis Books, 2005

D'ARTOIS Florence, « Es posible una poética de la *parte* de comedias ? Cuestiones, dificultades, perspectivas », *Criticón*, 108, 2010, p. 7-24

D'ARTOIS Florence et RAMOS Rafael, « Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope : las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y la XX (autorizadas) », *Criticón*, 108 (2010), p. 37-55

DADSON Trevor, *Libros, Lectores y lecturas*, Madrid, Editorial ARCO/LIBROS, 1998

DALLASTA Federica, *Eredità di carta. Biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana (1545-1731)*, Milan, Franco Angeli, 2010

DALLASTA Federica, *Al cliente lettore. Il commercio e la censura del libro a Parma nell'epoca farnesiana 1545-1731*, Milan, Franco Angeli, 2012

DE CAPITANI Patrizia, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de comedia erudita en Italie et en France (début XVI^e-milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2005

DE CAPITANI Patrizia, « Le Maddalene di Giovanni Battista Andreini », GORRIS Rosanna (dir.), *La Bibbia delle donne. Le donne della Bibbia. Teatro, letteratura e vita*, Fasano, Schena, 2012, p. 335-350

DE CAPITANI Patrizia, « Le langage figuré dans les prologues des comédies italiennes et françaises du XVI^e siècle : un enjeu de réception », CAYUELA Anne et VUILLERMOZ Marc (dir.), *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, p. 241-259

DE CAPITANI Patrizia, « Éditeurs, lecteurs et lectures de romans italiens à Lyon pendant la Renaissance », D'AMICO Silvia et GAMBINO-LONGO Susanna (ed.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 313-340

DE LANDTSHEER Jeanine, « Juste Lipse et son De bibliothecis syntagma », *Littératures classiques*, 2, 2008, 66, p. 81-91

DE MAGISTRIS Raffaele, « Il mercante e il bibliotecario : la circolazione del libro nelle lettere di Gilles de Gastines a Magliabecchi (1661-1709) », *Biblioteche oggi*, 3, 1986, p. 93-113

DE MAGISTRIS Raffaele, « Il mercato librario nel Seicento a Firenze e a Napoli », *Biblioteche oggi*, 7, 1989, p. 235-256

DECROISSETTE Françoise (dir.), *Les traces du spectateur. XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Denis, PUV, 2006

DECROISSETTE Françoise, « Variations sur le vrai et l'inventé dans le paratexte des livrets italiens au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 83, 1, 2014, p. 167-183

DECROISSETTE Françoise, « Le tracce dello spettatore nei prologhi comici di Giovan Battista Della Porta », SANTORO Marco (ed.), *La mirabile natura. Magia e Scienza in Giovan Battista Della Porta*, Pise-Rome, Serra Editore, 2015, p. 179-187

DECROISSETTE Françoise, « Pleurez mes yeux ! » Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l'aveugle d'Adria (1541-1585) », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mai 2016, consultable à <http://journals.openedition.org/cei/2190>

DEHÉRAIN Henri, « La foire aux livres de Francfort-sur-le-Mein », *Journal des savants*, 9^e année, Septembre 1911, p. 417-421

DELAMAILLE, *Essai d'institutions oratoires à l'usage de ceux qui se destinent au barreau*, t. I, Paris, Delaunay, 1816

DÍEZ BORQUE José María, « Lope de Vega y los gustos del vulgo », *Teatro y revista de Estudios teatrales*, 1, 6/1992, p. 7-32

DÍEZ BORQUE José María, « Libros de teatro en bibliotecas de clases trabajadoras españolas (1600-1650) », *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Muße in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 119-133

DÍEZ BORQUE José María, « Ocios de la nobleza: libros de teatro en sus bibliotecas (1600- 1650) », KUMOR Karolina (ed.), *De Cervantes a Calderón: Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Kazimierz Sabik*, ed. Karolina Kumor, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Varsovia, 2009, p. 325-338

DÍEZ BORQUE José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en biblioteca particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Vervuert, Universidad de Navarra, 2010

DÍEZ BORQUE José María (dir.), OSUNA Inmaculada et LLERGO Eva (ed.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010

DÍEZ BORQUE José María (dir.), BUSTOS TÁULER Álvaro (ed.), *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, Vervuert, Universidad de Navarra, 2012

DÍEZ BORQUE José María (dir.), DÍEZ MÉNGUEZ Isabel (éd.), *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1515-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016

DOMÍNGUEZ GUZMÁN Aurora, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII: (catálogo y análisis de su producción), 1601-1650*, Séville, Universidad de Sevilla, 1992

DOTOLI Giovanni, *Temps de Préfaces: le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du "Cyd"*, Paris, Klincksieck, 1996

DUPRAT Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009

DUVAL-WIRTH Génévrière, « Accueil et répercussions des livrets italiens à la Cour de France de la minorité au mariage de Louis XIV », BEC Christian et MAMCZARZ Irène (dir.), *Le théâtre italien et l'Europe XV^e-XVII^e siècles. Actes du Ier congrès international, Paris, 17-18 octobre 1980*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 143-170

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979

ERBA Luisa, GRIGNANI Elisa, MAZZOLENI Carla (ed.), *Edizioni pavese del Seicento*, Pavie, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2003

ESPINO LÓPEZ Antonio, « Libros, lecturas y lectores en la Barcelona de la primera mitad de lo siglo XVII », *Estudis: Revista de historia moderna*, 29, 2003, p. 205-229

ETAYO-PIÑOL María Angeles, *L'édition espagnole à Lyon aux XVI^e et XVII^e siècles selon le Fonds Ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon Part Dieu*, Thèse présentée en 1990-1991 à l'Université Lyon III Jean Moulin et dirigée par M. le Professeur Denis Cruzet

FALLETTI CRUCIANI Clelia, *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e Seicento*, Rome, Edizioni Studium, 1999

FERGUSON Ronnie, *The theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, context and Performance*, Ravenna, Longo Editore, 2000

FERRER VALLS Teresa, « La réflexion sur la tragédie espagnole : du paratexte au texte », *Littératures classiques*, 83, 2014, p. 217-234

FESTINI Patricia, « Fiestas del jardín de Castillo de Solórzano: el teatro como centro de la celebración », *Textura*, 11, 2011, p. 211-225

FLÓREZ ASENSIO María Asunción, « Marqués de Liche o Heliche, VII Marqués del Carpio, Superintendente de los Festijos Reales, Alcaide del Buen Retiro », *Anales de Historia del Arte*, 2010, 20, p. 145-182

FRANCHI Saverio, *Le impressioni Sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1994

FRANCHI Saverio, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Rome, Edizioni di storia e di letteratura, 2002, 2 vol

FRATTA Aniello, « L'attività degli editori Anisson di Lione nel carteggio con Antonio Magliabechi (1669-1708) », *Sociologia della letteratura*, III, 1979, p. 115-129

FRENK Margit, « Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro », *AIH. Actas VII*, 1980, p. 101-123

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel*, t. I, Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690

GACTO FERNÁNDEZ Enrique, « Sobre la censura literaria en el s. XVII. Cervantes, Quevedo y la Inquisición », *Revista de la Inquisición*, n° 1, p. 11-61, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1991

GALOPPE Raúl A., SULLIVAN Henry W., STOUTZ Mahlon L. (coord.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis Book Limited, 1999

GARCÍA LORENZO Luciano et VEGA GARCÍA-LUENGOS German (dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 2002

GARDON Michèle, *Le commerce des estampes à Lyon au XVII^e siècle d'après l'inventaire après décès d'un marchand imagier Henri Langlois, Mémoire présenté sous la direction de Jeanne Dureau*, École Nationale Supérieure des Bibliothèques, 1986

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987

GIOFFRÉ Domenico, *Gênes et les foires de change. De Lyon à Besançon*, Paris, SEVPEN, 1960

GONZÁLEZ GUTIERREZ Cayo, *El teatro escolar de los jesuita (1555-1640) y edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo, Universidad de Oviedo : Servicio de publicaciones, 1997

GONZÁLEZ MARTÍN Vicente, « Algunos aspectos de la proyección de la "commedia dell'arte" en España », *Rev. Soc. Esp. Ita*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 3, 2005, p. 97-108

GOULET Anne-Madeleine, GIRON-PANEL Caroline (dir.), *La Musique à Rome au XVII^e siècle : Études et perspectives de recherche*, RomePublications de l'École française de Rome, 2012

GOZZANO Nathalia, « La pratica del collezionare. I trattati seicenteschi dei Mastri di Casa », *Schifanoia*, 24-25, 2003, p. 275-285

GOZZANO Nathalia, « Il principe e i libertini. La biblioteca di Lorenzo Onofrio Colonna », *Aprosiana. Rivista di Studi barocchi*, Anni XI e XII, 2003-2004, p. 116.

GIRALDI CINZIO Giovan Battista, *Discorsi intorno al comporre*, (ed. VILLARI Susanna), Messine, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002

GRIFFANTE Caterina, *Le edizioni veneziane del Seicento. Censimento*, Milan, Editrice Bibliografica, 2003

HALEY Georges (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo de Sommaia (1603-1607)*, Malaga, Analecta Malacitana, 2012

HAUSBERGHER Mauro, *Annali della tipografia Zanetti. Trento 1625-1683*, Trento, Biblioteca comunale di Trento, 1997

HÉNIN Emmanuelle, «*Ut pictura theatrum*». *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003

HERRERA SOTOMAYOR Juan de, *La reina de las flores*, Maria Grazia PROFETI (ed.), Viareggio, Mauro Baroni editore, 2001

INGEGNERI Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, (ed. M. L. DOGLIO), Ferrare, Edizioni Panini, 1989

INFANTES Víctor, « Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas », *Bulletin Hispanique*, 99, 1, 1997, p. 281-292

INFANTES Víctor, « La memoria de la biblioteca : el inventario », CÁTEDRA Pedro M., REDONDO Augustin, LÓPEZ-VIDRIERO María Luisa (dir.), GUIJARRO Javier (ed.), *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones. El libro antiguo español, V.*, Salamanque/Paris, Universidad de Salamanca/Publications de la Sorbonne, SEHL, 1999, p. 163-176

INFANTES Victor, LÓPEZ François et BOTREL Jean-François (dir.), *Historia de la Edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupiérrez, et al., 2003

INFELISE Mario, « La librairie italienne (XVII^e-XVIII^e siècles) », BARBIER Frédéric, JURATIC sabine, VARRY Dominique, *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 81-97

INFELISE Mario, « La Crusca a Venezia. Solo tipografia ? », L. Tomasin (ed.), *Il vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana. Atti del X Convegno ASLI (Padova-Venezia 2012)*, Florence, Cesati, 2013, p. 65-72

INFELISE Mario, *I padroni dei libri. Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Rome Laterza, 2014

INSTITUT D'ÉTUDES IBÉRIQUES, *Livres et libraires en Espagne et en Portugal (XVI^e - XX^e siècles). Actes du Colloque international de Bordeaux (25-27 avril 1986)*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989

JACOB Père Louis, *Traité des plus belles bibliothèques publiques et particulières, qui ont été, et qui sont à présent dans le monde*, Paris, Rollet Le Duc, 1644

JÁTIVA MIRALLES María Vöctoria, *La Biblioteca de los Jesuitas del colegio de Sant Esteban de Murcia*, Thèse soutenue en 2007 à l'Université de Murcia, disponible en ligne

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978

JOLLY Claude (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, vol. 2 « Les Bibliothèques sous l'Ancien Régime (1530-1789) », Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008

KALLENBÖRF Hilaire, « Celestina in Venice : Piety, Pornography, Poligrafi », *Celestinesca*, 27, 2003, p. 75-106
LABARRE Françoise et LABARRE Roland, *Seize aperçus sur le théâtre espagnol du siècle d'or*, Genève, Droz, 2013

KISS Rachel, *Le paratexte des impressions théâtrales au XVII^e siècle à Saragosse*, Mémoire de Master 2 recherche : Études ibériques et ibéro-américaines sous la direction d'Anne Cayuela, année 2010-2011

LAFUENTE FERRARI Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935

LANDI Sandro, *Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna*, Bologne, Mulino, 2011

LASPÉRAS Jean-Michel, « Chronique du livre espagnol : Inventaires de bibliothèques et documents de libraires dans le monde hispanique au XV, XVI^e et XVII^e siècles », *Revue Française d'Histoire du Livre*, XXVIII, 1980, p. 535-557

LASTRAIOLI Chiara, « Il progetto EDITEF : genesi, prospettive, problemi », L. Baldacchini (ed.), *Il libro e le sue reti. La circolazione dell'edizione italiana nello spazio della francofonia (sec. XVI-XVII)*, Bologne, Bononia University Press, 2015, p. 23-30

LASTRAIOLI Chiara, « Lyon 1567 ou de la diaspora des érudits et imprimeurs italiens », D'AMICO Silvia et GAMBINO LONGO Susanna (ed.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p.107-122

LATTARICO Jean-François, MEUNIER Philippe, SCHWEITZER Zoé (ed.), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Collection Écriture et représentation, 31, 2016

LE GALLOIS Pierre, *Traité des plus belles bibliothèques de l'Europe [...] par le sieur Le Gallois*, Paris, E. Michallet, 1680

LETI Gregorio, *Vita di don Pietro Giron duca di Ossuna*, Amsterdam, Georgio Gallet, 1700

LIPSE Juste, *De bibliothecis syntagma*, Anvers, Jan Moretus, 1602

LOBATO María Luisa, « Paga el vulgo : intención y recepción del teatro de Lope », O. SÂMBRIAN-TOMA (ed.), *El siglo de oro antes y despues del Arte nuevo. Nuevas enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Sitech, Craiova, 2009, p. 25-40

LOCATELLI Sefano, « Interferenze fra pratiche di lettura e pratiche del teatro nel Settecento italiano. Per una ricerca tra pagina e scena », *Atti del convegno Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi: prospettive e campi di ricerca*, Rome, Università La Sapienza, 25-26 giugno 2010

LOCHERT Véronique, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe siècle et XVIIe siècles*, Droz, Genève, 2009

LOCHERT Véronique, « L'anonymat de l'auteur au théâtre : création collective et stratégies éditoriales », *Littératures classiques*, 2013/1, 80, p. 105-122

LOCHERT Véronique et GUARDIA Jean de (dir.), *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012

LOCHERT Véronique, VUILLERMOZ Marc et ZANIN Enrica (dir.), *Le théâtre au miroir des langues*, Genève, Droz, 2018

LÓPEZ Monica, *Libros y lecturas en España. Estudio de bibliotecas particulares del siglo XVII*, T.E.R. Mémoire soutenu à l'Université Stendhal Grenoble 3, sous la direction d'Anne Cayuela, juin 2006

LÓPEZ François, « En guise d'illustration: un procès entre imprimeurs et libraires de Madrid sous le règne de Philippe IV », BERGER Philippe et alii, *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1986, p. 85-118

LÓPEZ François, « Libros y papeles », *Bulletin Hispanique*, 99, 1, 1997, p. 293-307

LOPEZ Pasquale, *Inquisizione stampa e censura nel regno di Napoli tra '500 e '600*, Naples, Edizioni del Delfino 1974

LÓPEZ ESTRADA Francisco, « La recreación española de "Il Pastor Fido" de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca », REICHENBERGER Kurt et REICHENBERGER Roswitha *Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 419-427

LÓPEZ VIDRIERO María Luisa, « Encomio y gloria : brillo imperial del milanesado en los libros italianos de las colecciones de Frías y Gondomar », EGIDO Aurora, LAPLANA José Enrique (ed.), *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, Saragosse, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, p. 303-450

LÓPEZ VIDRIERO María Luisa, *Constitución de un universo : Isabel de Farnesio y los libros*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016

LUCCHINI Arrigo, *Cronache del teatro dialettale bolognese : dalle origini ai nostri giorni*, Bologne, Pendagrone, 2006

LY Nadine, « La *Dorotea* de Lope : acción en prosa. Réflexions sur un sous-titre », *Bulletin hispanique*, 2002, 104-2, p. 767-809

MAGGIOLO Paolo, « Tra Padova e Toscana. Cultura e mercato librario nelle lettere di Felice Viali a Giambattista Ricciardi, Alessandro Marchetti e Antonio Magliabechi », *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXXXIV-1995, p. 199-221

MAGLIANI Mariella, « Le opere a stampa di Ruzzante », PACCAGNELLA Ivano (ed.), *Catalogo Ruzzantiano*, (Filologia Veneta, V), Padoue, Esedra Editrice, 2000, p. 83-172

MANUZIO Aldo, *Lettre prefatorie a edizioni greche*, Milan, Adelphi, 2017 (éd. BEVEGNI Claudio)

MARÍN CEPEDA Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo, 2015

MARITI Luciano, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e Testi*, Rome, Bulzoni editore, 1978

MARITI Luciano, « Les stratégies éditoriales et les *Lecture Sceniche* de Giovan Battista Andreini, *Comico dell'Arte* », BOURQUI Claude, CALDICOTT Edric et FORESTIER Georges (dir.), *Le parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres de théâtre complètes au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 121-150

MAROTTI Ferruccio et ROMEI Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca: La professione del teatro*, Rome, Bulzoni editore, 1991

MARRAST Robert (dir.), *Le théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1999, 2 tomes

MARTIN Henri-Jean, « L'édition parisienne au XVII^e siècle », *Annales*, VII, 1952, p. 303-318

MARTIN Henri-Jean et FEBVRE Lucien, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999 (1^{ère} éd. 1958)

MARTIN Henri-Jean, *Livres et lectures à Grenoble. Les registres du libraire Nicolas (1645-1668)*, Genève, DROZ, 1977

MARTIN Henri-Jean, *Le livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987

MARTIN Henri-Jean et AQUILON Pierre (dir.), *Le livre dans l'Europe de la Renaissance. Actes du XXVIII^e Colloque international d'Études humanistes de Tours*, Paris, Promodis, 1988

MARTIN Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1999

MARTÍN VELASCO Margarita, « La biblioteca del IV duque de Uceda. Una colección europea entre el Barroco y la ilustración », *Teka Kom. Hist. OL PAN*, 2009, p. 219-232

MARTÍNEZ Bernabé Bartolomé, « Las librerías e impresores de los jesuitas (1540-1767): Una aportación notable a la cultura española », *Hispanica Sacra*, 40, 1988, p. 315-388

MCKENZIE Donald F., *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991

MCKENZIE Donald F., *Di Shakespeare e Congreve*, Milan, Sylvestre Bonnard, 2004

MELLOT Jean-Dominique, *L'édition rouennaise et ses marchés (vers 1600-vers 1730)*, Paris, École des chartes, 1998

MÉNDEZ APARICIO Juan Antonio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca pública del estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991

MENÉNDEZ PELÁEZ Jesús, *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995

MEREGALLI Franco, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Florence, Sansoni, 1974

MERLIN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994

MICHELASSI Nicola, « La Finta Pazza a Firenze: commedie spagnole e veneziane nel teatro di Baldracca (1641-1665) », *Studi seicenteschi*, vol. XLI, 2000, Florence, Olschki, 2000, p. 313-353

MICHELASSI Nicola, « “Regi protettori” e “virtuosi intrattenimenti” : principi medicei e intellettuali fiorentini del Seicento tra corte, teatro e accademia », BOUTIER Jean, MARIN Brigitte et ROMANO Antonella (dir.), *Naples, Rome, Florence: Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2005, p. 445-472

MICHELASSI Nicola et VUELTA GARCÍA Salomé, « Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento », *Studi Seicenteschi*, XLV, 2004, p. 67-137

MICHELASSI Nicola et VUELTA GARCÍA Salomé, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, vol. I : *Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Florence, Alinea, 2013

MINOIS Georges, *Censure et culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1995

MINUZZI Sabrina, *Inventario di bottega di Antonio Bosio veneziano (1646-1694), indici a cura di Alessia Giachery*, Venise, Regione del Veneto - Edizioni Ca' Foscari, 2013

MIOTTI Mariangela, « De la scène au texte, de l'Italie à la France. Quelques réflexions sur le théâtre de l'Arioste », CAVALLINI Concetta et DESAN Philippe (dir.), *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 319-334

MIRTO Alfonso, « Le letture del cardinale », *Biblioteche oggi*, IV, 2, 1986, p. 81-93

MIRTO Alfonso, « Librai veneziani nel Seicento: i Combi-La Noù ed il commercio con l'estero », *La bibliofilia : raccolta di scritti sull'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature*, n. 3, 1989, p. 287-305

MIRTO Alfonso, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento, Prima parte*, Florence, Centro Editoriale Toscano, 1989

MIRTO Alfonso, « Librai veneziani nel Seicento: i Combi-La Noù ed il commercio con Firenze », *La bibliofilia : raccolta di scritti sull'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature*, n. 1, 1992, p. 61-88

MIRTO Alfonso, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento, Seconda parte*, Florence, Centro Editoriale Toscano, 1994

MIRTO Alfonso, *Il carteggio degli Hueguetan con Antonio Magliabechi e la corte medicea*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2005

MIRTO Alfonso, *Lettere di Antonio Magliabechi a Leopoldo de' Medici (1666-1675)*, Rome, Aracne, 2012

MIRTO Alfonso et VAN VEEN Henk Th., *Pieter Blaeu: Lettere ai fiorentini. Antonio Magliabechi, Leopoldo e Cosimo De' Medici, e altri, 1660-1705*, Florence, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1993

MOLL Jaime, « Problemas bibliográficos del libro del siglo de oro », *Boletín de la Real Academia española*, t. LIX, Madrid, Imprenta Aguirre, 1979

MOLL Jaime, « Por qué escribió Lope La Dorotea », *1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 2, 1979, p. 7-11

MOLL Jaime, « Tres notas sobre la Imprenta Real », Id., *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco-Libros, 1994, p. 133-158

MOLL Jaime, « El impresor y el librero en el Siglo de Oro », ASÍN REMÍREZ DE ESPARZA Francisco (dir.), *Mundo del libro antiguo*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, p. 27-41

MOLL Jaime, « Los editores de Lope de Vega », *Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, consultable à <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz32c4>

MOLL Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del siglo de oro*, Madrid, Arco Libros, 2011

MONTANARI Daniele, *Gregorio Barbarigo a Bergamo (1657-1664)*, Milano, Glossa, 1997

MONTANARI Giacomo, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Gênes, University Press, 2015

MONTERO DELGADO Juan, GONZÁLEZ SÁNCHEZ Carlos Alberto, RUEDA RAMÍREZ Pedro et al., *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V Duque de Frías (c. 1550- 1613)*, Séville, Real Maestranza de Caballería de Sevilla y Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2014

MORANDOTTI Alessandro, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milan, Officina Libraria, 2008

MORSELLI Raffaella, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologne, Pàtron editore, 1997

MORSELLI Raffaella, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles/Turin, The provenance index of the Getty information institute/Fondazione dell'Istituto bancario San Paolo di Torino, 1998

MOTTA Emilio, *Briciole bibliografiche*, Côme, C. Franchi, 1893

MURATA Margaret, « Theatri intra theatrum, or The Church and The Stage in Seventeenth-Century Rome », K. K. FORNEY et J. L. SMITH, *Sleuthing The Muse: Essays in honor of William F. Prizer*, Londres, Pendragon, 2012, p. 181-200

MUSSET Alfred de, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, Renduel, 1883

MYERS Robin, HARRIS Michael et MANDELBROTE Giles (ed.) *Fairs, Markets and the Itinerant Book Trade*, Londres, 2007

NAPOLI Maria C., *L'impresa del libro nell'Italia del Seicento: la bottega di Marco Ginammi*, Naples, Guida editori Napoli, 1990

NAUDÉ Gabriel, *Avis pour dresser une bibliothèque*, 1627 (éd. Veb Etidion Leipzig, 1963)

NORBERT Jonard, *La Commedia dell'arte*, Lyon, Éd. l'Hermès, 1982

NORMAN Larry F., DESAN Philippe et STRIER Richard (dir.), *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, Fasano-Paris, Schena editore – Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002

NUOVO Angela et COPPENS Christian, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005

OLIVIERO Gabriella, « I comici Gelosi e la Commedia dell'Arte cinquecentesca nelle carte del fondo Lanza », BALDASSARRI Guido, DI IASIO Valeria, PECCI Paola et alii (ed.), *La letteratura degli italiani, 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, Adi editore, 2014. Consultable à <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Olivero.pdf>

PACCAGNELLA Ivano, « Fortuna veneziana della Celestina », FORMENTIN Vittorio et alii, *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, Padoue, Cleup, 2016, p. 155-165

PADOVANI Giorgia, *Guido III Rangoni: gusto e committenza nella Parma farnesiana del Seicento*, mémoire de Master en Histoire de l'art, soutenu en 2010-2011 à l'Université de Florence, sous la direction de Donatella Pegazzano et de Cristina De Benedictis

PALAU Y DULCET Antonio, *Manual del librero hispano-americano : bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos*, Barcelone, J.M. Viader, Librería Anticuaria de A. Palau, 1948

PAVESIO Monica, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alexandrie, Edizioni dell'orso, 2000

PEDRAZA GRACIA Manuel José, « Lector, lecturas, bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica », *Anales de documentación*, 2, 1999, p. 137-158

PEDRAZA GRACIA Manuel José (dir.), CLEMENTE SAN ROMÁN Yolanda, BÁS MARTIN Nicolás (dir.), *Del autor al lector. El comercio y distribución del libro medieval y moderno*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017

PÉLIGRY Christian, « L'Accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs parisiens dans la première moitié du XVII^e siècle », *Mélanges de la Casa de Velazquez*, Paris, Boccard, 1975

PÉLIGRY Christian, « Le rôle de la foire Saint Germain dans la diffusion du livre espagnol (milieu XVII^e siècle) », *Revue française d'histoire du livre*, 12, 3^o trimestre 1976, Bordeaux, Taffard, 1976, p. 4-27

PÉLIGRY Christian, « Les difficultés de l'édition castillane au XVII^e siècle à travers un document de l'époque », *Mélanges de la Casa Velázquez*, 13, 1977, p. 257-284

PÉLIGRY Christian, « Un inventaire de Sebastián de Robles, librero madrileño del siglo XVII », *Cuadernos bibliográficos*, 32, 1979, p. 181-189

PÉLIGRY Christian, « Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol », *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions A.D.P.F, 1981, p. 85-95

PETRUCCI Armando, *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Rome, Laterza, 1977

PETRUCCI Armando (ed.), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Rome, Laterza, 1977

PETRUCCI NARDELLI Franca, « Il Card. Francesco Barberini senior e la stampa a Roma », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 108, 1985, p. 133-198

PETTAS William, *A history & bibliography of the Giunti (Junta) printing family in Spain 1526-1628, covering the Junta (Giunti) press and the Imprenta Real in Burgos, Salamanca & Madrid, with a brief history of the several Giunti presses in Venice, Florence and Lyon, and a bibliography of the press of Juan Bautista Varesio in Burgos, Valladolid & Lerma*, New Castle, DE, Oak Knoll Press, 2004

PIERI Marzia, « Fra scrittura e scena: la cinquencetina teatrale », CRESTI Emanuela, MARASCHIO Nicoletta, TOSCHI Luca (ed.), *Storia e teoria dell'interpunzione*, Rome, Bulzoni, 1992, p. 245-267

PIERI Marzia, « Il teatro di carta. Spigolature », LEONARDI Claudio, MORELLI Marcello et SANTI Francesco (dir.), *Album. Il luogo dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche). Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia*, Spolète, Centro di Studi sull'alto Medioevo, 1995, p. 127-146

PIERI Marzia, « Problemi e metodi di editoria teatrale », ALONGE Robert, DAVICO BONINO Guido (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, t. II, Turin, Einaudi, 2003, p. 1073-1101

PIZARRO CARRASCO Carlos, « Imprenta y gobierno municipal en Barcelona. Sebastián y Jaime Matevat al servicio del consell de cent (1631-1644) », *Hispania*, LXIII/1, 213, 2003, p. 137-160, consultable à <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/236/238>

PORQUERAS MAYO Alberto, *El prologo como género literario. Su estudio en el Siglo de oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957

PORQUERAS MAYO Alberto et SÁNCHEZ ESCRIBANO Federico, « Función del vulgo en la preceptiva dramática de la edad de oro », *Revista de Filología Española*, vol. L n° ¼, 1967, p. 123-143

PORQUERAS MAYO Alberto, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1968

PRESOTTO Marco, « Teatro e censura nel Siglo de Oro spagnolo », MORINI Massimiliano et ZACCHI Romana, *Forme della censura*, Naples, Liguori editore, 2006, p. 77-96

PRESOTTO Marco, « Las comedias a Marcia Leonarda », L. Gentili et Renata Londero (ed.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y género literarios en la España aurea*, Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 15-30

PRIETO BERNABÉ José Manuel, *La seducción de papel. El libro y la lectura en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2000

PRIETO BERNABÉ José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 2004, 2 tomes

PROFETI Maria Grazia, « Comedias representadas/textos literarios : los problemas ecdóticos », Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, PRESOTTO Marco (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994, p. IX-XVII

PROFETI Maria Grazia (ed.), *Tradurre, rscrivere, mettere in scena*, Florence, Alinea, 1996

PROFETI Maria Grazia, *Nell'officina di Lope*, Florence, Alinea, 1998

PROFETI Maria Grazia (ed.), *"Otro Lope no ha de haber" Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. Vol I, II, III*, Florence, Alinea, 1999

PROFETI Maria Grazia (ed.), *Calderón en Italia. La biblioteca marucelliana*, Florence, Alinea, 2002

PROFETI Maria Grazia, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, « Commedia aurea spagnola e pubblico italiano », vol. 7, Florence, Alinea, 2009

PROFETI Maria Grazia et REDONDO Augustin (ed.), *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III, 1598-1621*, Florence, Alinea, 1999

PRUVOST Jean, *Les Dictionnaires de Langue française*, Paris, Puf, coll. "Que sais-je?", 2002

QUONDAM Amedeo et RAK, Michele, *Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi*, Naples, Guida Editori, 1978

QUONDAM Amedeo, « La letteratura in tipografia », ASOR ROSA Alberto (dir.), *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Turin, Einaudi, 1983, p. 555-686

QUONDAM Amedeo (ed.), *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Rome, Bulzoni editore, 1999

RAINES Dorit, « Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII », AIKEMA Bernard, LAUBER Rossella et SEIDEL Max (dir.), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venise, Marsilio, 2006, p. 219-236

RAINES Dorit, « Dall'inventario short title al catalogo bibliografico: un excursus tipologico delle biblioteche private nella Venezia cinque-settecentesca », SABBA Fiammetta (éd.), *Le biblioteche private come paradigma bibliografico*, Rome, Bulzoni Editore, 2008, p. 79-95

RAJCHENBACH Élise, « "De ceux qui de leur pouvoir aydent et favorisent au publiq" : Guillaume Rouillé, libraire à Lyon », BÉNÉVENT Christine, CHARON Annie, DIU Isabelle et al. (ed.), *Passeurs de textes: imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, « Études et rencontres de l'École des Chartes », 2012, p. 99-116

RAJCHENBACH Élise, KAMMERER Elsa et PLAGNARD Aude (collab.), « Un « laboratoire » des langues romanes (français, toscan, castillan) : la boutique lyonnaise de Guillaume Roville », MÜLLER Jan-Dirk et KAMMERER Elsa (dir.), *Les Ateliers d'imprimeurs, lieux d'expérimentation des langues vernaculaires en Europe (fin XV^e-XVI^e siècles / Die Druckeroffizinen als Laboratorien der Volkssprache in Europa (Ende 15.-16. Jahrhundert)*, Genève, Droz, 2015, p. 443-487

RAMÍREZ DE ARELLANO Feliciano, marqués de la FUENSANTA DEL VALLE, *Colección de libros españoles raros ó curiosos*, t. 3, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1871

REBAUDENGO Maurizio, *Giovan Battista Andreini. Tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994

REDONDO Augustin (dir.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000

- REICHENBERGER Kurt et REICHENBERGER Roswitha (ed.), *Varia Bibliographica : Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 419-427
- REIDY Alejandro García, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid - Francfort, Iberoamericana / Vervuet, 2013
- RENSSELAER W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et Théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Macula, trad. fr. de l'anglais par M. Brock, 1991 (1940)
- REY CASTELAO Ofelia, « Lectores y libros en el tiempo del Quijote », *Pedralbes*, 25, 2005, p. 103-131
- REYES GÓMEZ Fermín de los, *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, 2000
- REYES GÓMEZ Fermín de los, « Con privilegio: la exclusiva de edición del libro antiguo español », *Revista General de Información y Documentación*, 11, 2, 2001, p. 163-200
- REYES GÓMEZ Fermín de los, « El valor de los paratextos », PEDRAZA GRACIA Manuel José, *Precio y valor del libro antiguo : (textos y materiales) : Jaca, 2-6 de septiembre de 2004*, Saragosse, Prensas Universitaria, 2004, p. 133-168
- RHODES Dennis E., *Giovanni Battista Ciotti (1562-1627?) : publisher extraordinary at Venice*, Venise, Marcianum Press, 2013
- RICCÒ Laura, « *Su le carte e fra le scene* ». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Rome, Bulzoni, 2008
- RICHARDSON Brian, *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- RIFFAUD Alain, *Répertoire du théâtre français imprimé 1630-1660*, Genève, Droz, 2009
- RIFFAUD Alain, *Une archéologie du livre français moderne*, Genève, Droz, 2011
- RIPOSIO Donatella, *Nova comedia v'apresento. Il Prologo nella commedia del Cinquecento*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1989
- RIVALI Luca, *Profilo della libreria bresciana del Seicento: Bozzola, Turlino, Tebaldini, Fontana*, Il Patro, 2013 (édition numérique)
- ROJO VEGA Anastasio, *Impresores, libreros y papeleros en Median del Campo y Valladolid en el siglo XVII*, Salamanca, Junta, 1994
- ROZZO Ugo, *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*, Udine, Forum, 2001
- ROGGERO Marina, *Le carte piene di sogni. testi e lettori in età moderna*, Bologne, Il Mulino, 2006
- ROUBERT Jacqueline, « La situation de l'imprimerie lyonnaise à la fin du XVII^e siècle », *Cinq études lyonnaises*, Genève, Paris, Droz, 1966, p. 77-111

SAINZ DE ROBLES Federico Carlos, *La imprenta y el libro en la España dl siglo XV*, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1973

SALOMON Noël, « Les éditeurs en langue espagnole d'un libraire lyonnais du XVI^e siècle : Guillaume Rouillé », *Actes du cinquième congrès national de la Société française de littérature comparée*, Paris, Audin, 1965, p. 61-73

SALTILLO Marqués del, « Bibliotecas, libreros e impresores madrileños del Siglo XVII » *Revista de Archivos bibliotecas y museos*, 54, 1948, p. 257-260

SAMBRIAN Oana Andreina, « La figura del mercader en el teatro del siglo de oro », *Hipogrifo*, Volumen extraordinario, 1, 2018, p. 291-304, consultable en ligne à l'adresse www.revistahipogrifo.com

SÁNCHEZ GARCÍA Encarnación, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florence, Aliena, 2007

SÁNCHEZ GARCÍA Encarnación, « Cultura hispánica impresa en Nápoles hacia 1630 », O. NOBLE WOOD, J. ROE et J. LAWRENCE, *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, p. 455-478

SÁNCHEZ-JIMÉNEZ Antonio, *El pincel y el Fénix : pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011

SANTORO Marco, *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento con un percorso bibliografico*, Rome, Vecchiarelli, 2002

SANTORO Marco, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milan, Bibliografica, 2004 (1^{ère} éd. 1994)

SANTORO Marco, *I Giunta a Madrid*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2013

SANTORO Marco et SEGATORI Samanta (ed.), *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2013

SANZ AYÁN Carmen et GARCÍA GARCÍA Bernardo J., *Teatros y comediantes en Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial complutense, 2000

SCALA Flaminio, *Il teatro delle favole rappresentative*, F. MAROTTI (ed.), Milan, Il Profilo, 1974-6, vol. I

SELMI Elisabetta, *Classici e Moderni nell'officina del Pastor Fido*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 2001

SERRAI Alfonso, *Storia della bibliografia*, vol. V: *Trattatistica Biblioteconomica*, Rome, Bulzoni, 1993

SÍMINI Diego, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce, Pensa multimedia, 2012

SIMONIN Michel, « La Méditerranée à l'assaut de Paris : Pierre Du Buisson, ses catalogues et ses livres », *L'encre et la lumière*, Genève, Droz, 2004, p. 815-830

SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCION CULTURAL EXTERIOR DE ESPAÑA, *Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los austrias*, Séville, 2003

SOLÍS DE LOS SANTOS José, *El ingenioso bibliólogo Don Francisco de Araoz (De bene disponenda biblioteca, Matriti 1631)*, Séville, Universidad de Sevilla, 1997

STALLINI Sophie, *Le théâtre sacré à Florence au XV^e siècle. Une histoire sociale des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011

SUÁREZ Michael F., « Historiographical problems and Possibilities in Book History and National Histories of the Book », *Studies in Bibliography*, 56, 2003/2004, p. 141-170

SUPPA Francesca, *«Le père trompé». Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega*, Thèse soutenue en 2015 à l'Université Ca' Foscari de Venise, sous la double direction de Pietro Gibellini et Gonzalo Pontón Gijón

TANSINI Filippo, « La soglia della scena: Didascalie e note in alcuni testi drammatici italiani tra Sei e Settecento », *Paratesto*, n° 11, 2014, p. 109-125

TAVIANI Ferdinando, *La Commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, Rome, Bulzoni editore, 1969

TAVONI Maria Gioia, *Percorsi minimi: Biblioteche pubbliche e private in età moderna*, Bologne, Pàtron editore, 2006

TEDESCO Anna, « Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos : un balance », *Criticón* [En ligne], 116, 2012, consultable à <http://criticon.revues.org/515>

TEDESCO Anna, « Juan Francisco Pacheco IV duca di Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell'epoca della guerra di successione », *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España, actas del VII Seminario Internacional de Historia (Madrid, 13-16 diciembre 2006)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2008, p. 491-548

TESTAVERDE Annamaria, *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Turin, Einaudi, 2007

TEULADE Anne, « Un lieu pour saisir une dramaturgie sans théorie : les préfaces du Siècle d'Or espagnol », Philippe FOREST (dir.), *L'Art de la préface*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 87-101

TEULADE Anne (dir.), *Reflets du Siècle d'Or espagnol. Modèles en marge*, Nantes, C. Defaut, 2010

TEULADE Anne, « La comedia et le théâtre français du XVII^e siècle : une réception paradoxale », *Europe*, 1002, oct. 2012, p. 123-136

TOSIN Luca, « Su alcuni cataloghi dei libri a stampa di Benedetto Guasco tipografo-libraio genovese del XVII secolo », *La Bibliofilia*, CXII, 2010, 3, p. 329-368

TOSIN Luca, *La circolazione libraria nel Seicento*, Cargeghe, Documenta, 2014

TOSIN Luca, « La circolazione libraria nella corrispondenza fra letterati e tipografi del XVII secolo : alcune considerazioni », L. Baldacchini, *Il libro e le sue reti. La circolazione dell'edizione italiana nello spazio della francofonia (sec. XVI-XVII)*, Bologne, Bononia University Press, 2015, p. 125-152

TRAMBAIOLI Marcella, « "Il pastor fido" de Giovan Battista Guarini: paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias », *Publications numériques du CÉRÉDI, "Actes de colloques et journées d'étude "*, 7, 2012, consultable à <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?lo-tragico-y-lo-comico-mezclado-en.html>

TROPÉ Hélène, « Los paratextos de la parte XIII de comedias de Lope de Vega. texto y contexto », *Anuario Lope de Vega. texto, literatura, cultura*, XXI, 2015, p. 153-172, consultable à <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.110>

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Éditions Belin, 1966

ULLA LORENZO Alejandra, « Teresa de Guzmán (1733-1737), 'viuda y mercadera de libros' de comedias », *Hispanófila*, 178, décembre 2016, p. 233-249

ULVIONI Paolo, « Stampatori e librai a Venezia nel Seicento », *Estratto da Archivio Veneto*, serie 5, vol. 109, 1977, p. 94-124

USSIA Salvatore, *Carteggio Magliabechi. Lettere di Borde, Arnaud e associati lionesi ad Antonio Magliabechi (1661-1700)*, Florence, Olschki, 1980

VÁZQUEZ ESTÉVEZ Ana, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona : la transmisión teatral impresa*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995

VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, « La transmisión del teatro en el siglo XVII », HUERTA CALVO Javier (dir.), *Historia del teatro español*, v. I, Madrid, Gredos, 2003, p. 1289-1320

VELASCO DE LA PEÑA Esperanza, *Impresores y libreros de Zaragoza, 1600-1650*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1998

VIDALES DEL CASTILLO Felipe, *El VII Marqués del Carpio y las letras*, Thèse soutenue en 2016 à l'Université Complutense de Madrid, dirigée par Fernando J. Bouza Álvarez

VIDALES DEL CASTILLO Felipe, « Una biblioteca escrita. Proyección intelectual del VII Marqués del Carpio a través del primer inventario conocido de sus libros », CASTILLO GÓMEZ Antonio (ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental : del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid, Casa de Velázquez, p. 213-229

VION D'ALIBRAY Charles, *Le Soliman. Tragi-comédie*, (éd. MUNARI Simona), Rome, Aracne, 2006

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1988

VUELTA GARCÍA Salomé, « Accademie teatrali nella Firenze del Seicento: L'Accademia degli Affinati o del Casino di San Marco », *Studi seicenteschi*, XLII, 2001, p. 357-378

VUELTA GARCÍA Salomé, « En torno a una traducción florentina de El secreto a voces de Calderón : Il segreto in pubblico de Giacinto Andrea Cicognini », *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 915-924

VUELTA GARCÍA Salomé, « I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del seicento », BOUTIER Jean, MARIN Brigitte et ROMANO Antonella (dir.), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Rome, École française de Rome, 2005, p. 473-500

VUELTA GARCÍA Salomé, « Notizie su alcuni dizionari italo-spagnoli nella Firenze del Seicento », *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 1, n. 1, 2012, p. 447-465, consultable à <http://www.fupress.com/bsfm-lea>

VUILLERMOZ Marc (dir.), *Les Idées du théâtre. Paratextes françaises, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, (sous presse)

WERUAGA PRIETO Angel, *Libros y lectura en Salamanca. Del Barroco a la ilustración (1650-1725)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993

WERUAGA PRIETO Angel, *Lectores y bibliotecas en la Salamanca moderna. 1600-1789*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008

WILBOURNE Emily, « *Lo Schiavetto* (1612) : Travestied Sound, Ethnic Performance, and the Eloquence of the Body », *Journal of the American Musicological Society*, 63, 2010, p. 1-43

WILKINSON Alexander S., ULLA LORENZO Alejandra, *Libros Ibéricos. Libros publicados en España, Portugal y el Nuevo Mundo o impresos en otros lugares en español o portugués entre 1601 y 1650*, 3 vols., Leiden-Boston, Brill, 2016

WILKINSON Alexander S., *Libros publicados en español o en portugués on en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden/Boston, Brill, 2010

WILSON E. M. et MOIR D., *Historia de la literatura española*, t. 3, Barcelone, Ariel, 2012 (1^{ère} impression 1974)

ZORZI Marino, *La libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milan, Mondadori, 1987

ZORZI Marino, « La produzione e la circolazione del libro », *Enciclopedia Italiana*, "Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima", VII, *La Venezia barocca*. Ch. V, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997

ZORZI Marino, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2016

III. Sources numériques

Biblioteche dei filosofi. Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea : <http://picus.unica.it/>

DBI, *Dizionario Biografico degli Italiani* : <http://www.treccani.it/biografico/index.html>

EDITEF, *L'édition italienne dans l'espace francophone à la première modernité* : <http://www.editef.univ-tours.fr/>

EDT16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* : <http://edit16.iccu.sbn.it>

IBSO, *Inventarios y bibliotecas del Siglo de oro* : <https://www.bidiso.es/IBSO/ListarInventarios.do>

IdT – *Les Idées du Théâtre* : <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>

Raccolta drammatica – Biblioteca Nazionale Braidense : http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

Teatro italiano del XVI e XVII secolo – Università degli Studi di Torino : <http://www.opal.unito.it/>

TLIO – *Tesoro della lingua italiana delle origini* : <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

Annexes

A. Éditions théâtrales : lieux d'éditions et éditeurs.....	p. 388
B. Libraires.....	p. 406
C. Les collections théâtrales des lecteurs espagnols et italiens.....	p. 422
I. Les livres de théâtre des possesseurs exerçant une profession libérale.....	p. 422
II. Les livres de théâtre de la bourgeoisie marchande et des artisans.....	p. 434
III. Les livres de théâtre des officiers.....	p. 439
IV. Les bibliothèques des hommes d'Église.....	p. 448
V. Liste de livres de théâtre de la noblesse.....	p. 458

Note

Les données concernant les inventaires et les catalogues de librairies et de bibliothèques étudiées sont recopiées fidèlement, sans modification de la graphie originale. Seul le lieu d'édition a été uniformisé en adoptant le nom français actuel de la ville.

La qualité et la quantité des informations que nous indiquons pour chaque inventaire diffèrent selon la source interrogée. Parfois l'inventaire n'indique que très peu d'informations et nous n'avons pas pu intégrer les informations manquantes.

La présence d'un point d'interrogation témoigne de l'incertitude que nous avons et les informations écrites en majuscules ont été renseignées grâce aux recueils bibliographiques.

A. Éditions théâtrales : lieux d'éditions et éditeurs

1. Livres de théâtre édités par Ciotti

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format et prix
Avanzini, Orazio e Alessandro	Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pastor fido</i>	Venise	Ciotti		
Avanzini, Orazio e Alessandro	Campeggi, Ridolfo	<i>Filarmindo fauola pastorale</i>	Venise	Gio. Bat. Ciotti	1605	In-12°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Vinta, Francesco	<i>La regina Ildia tragedia</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti	1605	In-4°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Leoni, Giovanni Battista	<i>Florinda grottesca drammatica. Ouero. Favola eteroclitica</i>	Venise	Gio. Batt. Ciotti	1607	In-12°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Pistoia, Giovanni da	<i>La gioia commedia</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti	1586	In-8°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Leoni, Giovanni Battista	<i>Roselmina fauola tragisatiricomica</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti senese	1595	In-4°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Villifranchi, Giovanni	<i>Gl'amori d'Armida la fuga d'Ermida del Tasso/ Favola borschereccia del Tasso?</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti/Aldo	1600/1590	
Agustina Spínola y Eraso y de don Julián de Palomares	Guarini, Giovanni Battista	<i>El pastor fido</i>	Venise	Ciotti?	1602	
Tagliaferri, Alessandro	Pastor monopolitano	<i>La contralesina ouero Ragionamenti, costituzioni, & lodi della splendidezza con una comedia cauata dall'opera istessa, intitolata Le nozze d'Antilesina</i>	Venise	Gio Battista Ciotti sanese, all'Aurora	1604	2 lires
Tagliaferri, Alessandro	Bracciolini, Francesco	<i>L'amoroso sdegno favola pastorale</i>	Venise	Gio Battista Ciotti,	1602	

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format et prix
				all'insegna dell'Aurora		
Comte de Gondomar	Villifranchi, Giovanni	<i>Astrea</i>	Venise	Gio. Battisti Ciotti	1594	
Comte de Gondomar	Faroni, Alessandro	<i>I sospetti</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti	1603	
Comte de Gondomar	Panciatichi, Vincenzo	<i>Gl'amorosi affanni</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti Senese	1606	
Galilée	Contarini, Francesco	<i>Isaccio</i>	Venise	G. B. Ciotti	1615	
Zen Andrea	Andreini, Giovanni Battista	<i>Schiavetto comedia</i>	Venise	Ciotti	1620	
Léopold de Médicis	Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pastor fido, con figure</i>	Venise	G.B. Ciotti	1621	In-4°

2. Livres de théâtre édités par Giovanni Alberti

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Avanzini, Orazio e Alessandro	Sperone Speroni	<i>Canazze</i>	Venise	Giovanni Alberti	1597	In-4°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Podiani, Francesco	<i>Gli schiavi d'amore. Comedia</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607	
Comte de Gondomar	Riccioli, Raffaello	<i>Il vecchio geloso</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606	
Comte de Gondomar	Briccio, Giovanni	<i>I difettosi, commedia</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606	
Comte de Gondomar	Glorizio, Ottavio	<i>Le spezzate durezze</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606	
Comte de Gondomar	Torelli, Giulio Cesare	<i>L'anchora</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606	

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Comte de Gondomar	Claudi, Francesco	<i>Le lettere di cambio</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606	
Comte de Gondomar	Podiani, Francesco	<i>Gli schiavi d'amore</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607	
Comte de Gondomar	Benedetti, Pietro	<i>Il magico legato</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607	
Léopold de Médicis	Della Porta, Giovanni Battista	<i>La Sorella</i>	Venise	GIOVANNI ALBERTI	1607	In-12°
Tagliaferri, Alessandro	Ralli, Giovanni	<i>L'astrologo impazzito comedia nuoua et molto dilettevole</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607	

390

3. Éditions théâtrales imprimées à Rome

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Avanzini, Orazio e Alessandro	Sicinio, Cristoforo	<i>Il pazzo finto comedia</i>	Rome	Stefano Paolini	1603	In-12°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Rosello, Andrea	<i>Tragedia ouer Martirio di santa Margarita vergine di Antiochia</i>	Rome	Zannetti?	1606?	In-8°
Agustina Spínola y Eraso y de don Julián de Palomares	Tasso, Torquato	<i>Aminta</i>	Rome	ESTEVAN DAVILA Paulino	1607	2rs
Carlo Camillo II Massimo	Térence	<i>Terentio uolgare in 12.</i>	Rome	Bartolommeo Zanetti	1612	
Carlo Camillo II Massimo	Vitali, Filippo	<i>L'Aretusa favola in musica</i>	Rome	Luca Antonio Soldi	1620	in fol.
Carlo Camillo II Massimo	Landi, Stefano	<i>D' Alessio Dramma musicale del Landi</i>	Rome	Paolo Masotti	1634	
Carlo Camillo II Massimo	Sforza Pallavicino, Pietro	<i>L'Ermenegildo in 12. rosso marocch.^o</i>	Rome	Héritiers Corbelletti	1655	In-12°

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Carlo Camillo II Massimo	Tenaglia, Anton Francesco	<i>Clearco Dramma musicale del tenaglia</i>	Rome	Giacomo Dragoncelli	1661	in fol
Carlo Camillo II Massimo	Rossi, Michelangelo	<i>Erminia sul Giordano Dramma musicale</i>	Rome	Paolo Masotti?	1637?	in fol.
Carlo Camillo II Massimo	Vittori Loreto	<i>La Galatea Dramma musicale</i>	Rome	Vincenzo Bianco	1639	in fol.
Ramírez de Prado, Lorenzo	Sforza Pallavicino, Pietro	<i>Tragedia Italiana de S. Hermenegildo</i>	Rome	HÉRITIERS CORBELLETTI	1644	
Léopold de Médicis	Bonarelli, Guidobaldo	<i>Olmiro regia pastorale</i>	Rome		1655	In-12°
Léopold de Médicis	Tortoletti, Bartolomeo	<i>La Scena Reale, Tragedie</i>	Rome	LODOVICO GRIGNANI	1645	In-8°
Venenti Giulio Cesare	Ghirardelli, Giovanni Battista Filippo	<i>335. Il Costantino tragedia del Ghirandel</i>	Rome	Antonio Maria Gioiosi	1653? (1a ed)	In-8°
Alberganti	Lucchesini, Giovanni Lorenzo (Ferrari)	<i>Tragedie latine, ed italiane</i>	Rome	Georgii Placco	1711	

4. Éditions théâtrales imprimées à Florence

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Léopold de Médicis	Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Celio, Drama musicale</i>	Florence			In-12°
Léopold de Médicis	Rinuccini, Ottavio	<i>La Dafne</i>	Florence			In-4°
Luca Antonio Alessandri	Sénèque	<i>Tragedie</i>	Florence	Filippo Giunti	1513	In-8°

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Comte de Gondomar	Sophocle	<i>Tragoediae 7</i>	Florence		1522	
Léopold de Médicis	Lanci, Cornelio	<i>Mestola</i>	Florence		1538	In-12°
Léopold de Médicis	Fiorenzuola, Agnolo	<i>I Lucidi</i>	Florence	Giunti	1552	In-8°
Comte de Gondomar	Dovizi, Bernardo, dit le Bibbiena	<i>Calandra</i>	Florence	Giunti	1558	
Avanzini, Orazio e Alessandro	D'Ambra, Francesco	<i>Il furto comedia</i>	Florence	Giunti	1560	
Léopold de Médicis	Cornacchini, Domenico	<i>Gl'Inganni</i>	Florence	Giunti	1562	In-8°
Marchesini, Anna	Secchi, Niccolò	<i>Gl'Inganni, commedia</i>	Florence		1562	In-8°
Garsi, Donnino	Secchi, Niccolò	<i>Gl'inganni comedia</i>	Florence	Giunti	1562	
Galilée	D'Ambra, Francesco	<i>Il furto : commedia</i>	Florence	Giunti	1564	
Tagliaferri, Alessandro	Grazzini, Anton Francesco	<i>La gelosia. Comedia</i>	Florence	Giunti	1568	
Galilée	Sacchetti, Cesare	<i>La gloriosa e trionfante vittoria di Giuditta</i>	Florence	Giunti	1575	
Avanzini, Orazio e Alessandro	Grazzini, Anton Francesco	<i>La strega comedia d'Antonfrancesco Grazini, Academico fiorentino</i>	Florence	Giunti	1582	
Avanzini, Orazio e Alessandro	Lanci, Cornelio	<i>Mestola Comedia</i>	Florence	Marescotti	1583	In-12°

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Avanzini, Orazio e Alessandro	Mercati, Guidobaldo	<i>Santa O[r]sola tragedia dodici</i>	Florence	Bartolommeo Sermartelli	1585	In-8°
Comte de Gondomar	Borghini, Raffaello	<i>Diana pietosa</i>	Florence	Giorgio Marescotti	1586	
Avanzini, Orazio e Alessandro	Brunetto, Piergiovanni	<i>Dauid sconsolato. Tragedia spirituale</i>	Florence	Marescotti	1586	In-8°
Tagliaferri, Alessandro	Lanci, Cornelio	<i>Oliuetta. Commedia</i>	Florence	stamperia del Sermartelli	1587	
Comte de Gondomar	Oddi, Sforza degli	<i>Prigione d'Amore. Commedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1592	
Comte de Gondomar	Buonaparte, Niccolò	<i>La vedova, commedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1592	
Avanzini, Orazio e Alessandro	Lottini, Giovanni Angelo	<i>Sacra rappresentazione di sette beati fondatori della religione de' Serui</i>	Florence	Michelagnolo di Bart. Sermartelli	1592	In-8°
Avanzini, Orazio e Alessandro	Lottini, Giovanni Angelo	<i>La presentazione di S. Lorenzo copie tredici</i>	Florence	Michelangelo di Bart. Sermartelli	1592	
Avanzini, Orazio e Alessandro	Lottini, Giovanni Angelo	<i>Sacra rappresentazione di sette beati fondatori la religione de' Serui,</i>	Florence	Michelagnolo di Bart. Sermartelli	1592	In-8°
Lalatta, Ugolini	Gelli, Giovanni Battista	<i>La sporta comedia</i>	Florence	Giunti?	1592?	
Comte de Gondomar	Rucellai, Giovanni	<i>Rosmunda, tragedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1593	
Comte de Gondomar	Fiorenzuola, Agnolo	<i>La trinitia</i>	Florence	Filippo Giunti	1593	
Comte de Gondomar	D'Ambra, Francesco	<i>La Cofanaria</i>	Florence	Filippo Giunti	1593	
Comte de Gondomar	Buonfanti, Pietro	<i>Errori, incogniti, comedia e la sporta commedia Giovanni</i>	Florence	Giorgio Marescotti?	1594	

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
		<i>Battisti Gelli</i>				
Léopold de Médicis	Rinuccini, Ottavio	<i>L'Euridice</i>	Florence		1600	In-4°
Léopold de Médicis	Chiabrera, Gabriello	<i>Il rapimento di Cefalo</i>	Florence		1600	In-4°
Comte de Gondomar	Gelli, Giovanni Battista	<i>Lo errore</i>	Florence	Giunti	1603	
Comte de Gondomar	Razzi, Silvano	<i>La Gostanza</i>	Florence	Cosimo Giunti	1604	
Comte de Gondomar	Salviati, Lionardo	<i>Due Comedie: Il Granchio e la Spina</i>	Florence	Cosimo Giunti	1606	
Léopold de Médicis	Salviati, Lionardo	<i>Due Commedie (Il Granchio e La Spina, con un dialogo dell'Amicizia)</i>	Florence		1606	In-8°
Comte de Gondomar	Ghirlandi, Fulvio	<i>Gli amorosi travagli</i>	Florence	Cosimo Giunti	1609	
Lalatta, Ugolini	Ghirlandi, Fulvio	<i>Li amorosi travagli comedia</i>	Florence	Giunti?	1609	
Avanzini, Orazio e Alessandro	Ghirlandi, Fulvio	<i>Gli amorosi travagli commedia</i>	Florence	Giunti	1609	In-12°
Léopold de Médicis	Grigioni, Ambrogio	<i>L'eununco della regina candace, comedia sacra</i>	Florence	Giunti	1613	In-8°
Galilée	Bracciolini, Francesco	<i>La Pentesilea</i>	Florence	Giovanni Donato e Bernardino Giunti e comp	1614	
Comte de Gondomar	Secchi, Niccolò	<i>Gl'inganni, commedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1615	

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Léopold de Médicis	Sforza, Giovanni Maria Pico	<i>Insoliti Amori</i>	Florence		1618	In-12°
Comte de Gondomar	Bonarelli, Prospero	<i>Il Solimano. Tragedia</i>	Florence	Pietro Ceconcelli	1620	
Léopold de Médicis	Salvadori, Andrea	<i>Il Medoro</i>	Florence		1623	In-4°
Léopold de Médicis	Cicognini, Iacopo	<i>La Finta Mora</i>	Florence	Giunti?	1625	In-8°
Léopold de Médicis	Coppola, Giovanni Carlo	<i>Le nozze degli dei. Con figure di Stefano della Bella</i>	Florence		1637	In-4°
Léopold de Médicis	Costa, Margherita	<i>Flora feconda</i>	Florence		1640	In-4°
Léopold de Médicis	Costa, Margherita	<i>La Flora feconda</i>	Florence		1640	In-4°
Galilée	Costa, Margherita	<i>Li buffoni : commedia ridicola</i>	Florence	Stamperia di Amador Massi e Lorenzo Landi	1641	
Léopold de Médicis	Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>Tragedie, Parte prima</i>	Florence		1655	In-4°
Léopold de Médicis	Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>Tragedie, Parte seconda</i>	Florence		1655	In-4°
Léopold de Médicis	Bartolomei Smeducci,	<i>Drammi musicali morali</i>	Florence		1656	In-4°

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Médicis	Girolamo					
Léopold de Médicis	Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>Drammi Musicali Morali. Parte seconda</i>	Florence		1656	In-4°
Léopold de Médicis	Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Gjasone</i>	Florence	Onofri ?	1656 ?	In-12°
Léopold de Médicis	Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>La fedeltà di Alceste</i>	Florence		1661	In-4°
Léopold de Médicis	Susini, Pietro	<i>Le nozze in sogno</i>	Florence		1665	In-12°
Léopold de Médicis		<i>La rivalità favorevole</i>	Florence		1668	In-12°

5. Éditions théâtrales imprimées à Bologne

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Marchesini, Anna	Bentivoglio, Carlo	<i>Il Corindo favola pastorale</i>	Bologne		1640	In-4°
Marchesini, Anna	Ferrari, Benedetto (dit de la Tiorba)	<i>La maga fulminata</i>	Bologne		1641	In-16°
Carlo Camillo II Massimo	Theodoli, Giuseppe	<i>Il Demetrio Moscouita Tragedia in 12.</i>	Bologne	Giacomo Monti	1652	In-12°
Alberganti	Calcagni, Carlo	<i>L'Innocente giustificato. Tragicomedia</i>	Bologne	Domenico Barbieri?	1653?	

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Venenti Giulio Cesare	Belsensi Gregorio (anagramma di Gessi Berlingero)	<i>75. Il Nino figlio Tragedia del Sen.t Gepi</i>	Bologne	Herede Benacci?	1655?	In-4°
Léopold de Médicis	Moniglia, Giovanni Andrea	<i>L'Ipermestra</i>	Bologne		1658	In-12°
Romano, Michele	Cicognini, Giacinto Andrea	<i>La moglie di quattro mariti. Opera tragica</i>	Bologne	D. Barbieri	1659	
Léopold de Médicis	Cicognini, Giacinto Andrea	<i>La forza del fato, ovvero matrimonio della morte</i>	Bologne	Barbieri?	1663	In-12°
Léopold de Médicis	Cicognini, Giacinto Andrea	<i>I due Prodiggi ammirati, ovvero il Privato favorito per forza</i>	Bologne	Barbieri?	1664	In-12°
Léopold de Médicis	Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Le gelosie fortunate del principe Rodrigo</i>	Bologne	Giacomo Monti	1666	In-12°
Léopold de Médicis	Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Il Segreto in Pubblico</i>	Bologne		1669	In-12°

6. Éditions financées par Alonso Pérez

Auteur	Titre	Lieu édition	Editeur	Année édition	Format
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de vega. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	Valladolid	Luis Sanchez	1604	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	Valladolid	Juan de Bostillo	1605	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	Valladolid	Luis Sanchez	1605	In-8°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	Valladolid	Juan de Bustillo	1609	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega, que contienen otras doce, cuyos nombres van en la hoja segunda</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1609	In-4°

Auteur	Titre	Lieu édition	Editeur	Année édition	Format
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, que contienen otras doze, cuyos nombres van en la hoja segunda</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1610	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses</i>	Madrid	Miguel Serrano de Vargas	1613	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Doze comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por el mismo</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1617	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del santo oficio</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1618	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Dozena parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio a Don Lorenzo de Cardenas</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1619	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. A Don Lorenzo de Cardenas</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1619	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1620	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Segunda parte de las comedias de Lope de Vega</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1621	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Trecena parte de las comedias de Lope de Vega</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1621	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1621	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Decima quinta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Fernando Correa de Montenegro	1621	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Decima septima parte de las comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1621	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Decima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio procvrador Fiscal de la Camera Apostolica</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1622	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Decima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	veuve de Alonso Martín de Balboa	1622	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Decima octava Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio Procvrador Fiscal de la camera Apostolica</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1623	In-4°

Auteur	Titre	Lieu édition	Editeur	Année édition	Format
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte diecinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio procurador Fiscal de la camera Apostolica y Notario, descrito en el Archiuo Romano</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1624	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte diecinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio procurador Fiscal de la Camara Apostolica y su Notario</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1625	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camera apostolica</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1625	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las comedias de Lope de Vega</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1626	In-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1627	In-4°
Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan	<i>Parte primera de las comedias de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoça, Relator del real Consejo de las Indias por su Majestad</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1628	In-4°
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la camara Apostolica</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1629	In-4°
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>La Dorotea. Acion en Prosa. De Frey Felix De Vega Carpio, Del Habito de San Juan</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1632	In-8°
Montalbán, Pérez de	<i>Primero tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalvan, clérigo presbitero, notario del Santo oficio</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1635	In-4°
Montalbán, Pérez de	<i>Segundo tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalvan, clerigo, presbitero, Notario del Santo Oficio de la Inquisicion</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1638	In-4°

7. Éditions théâtrales éditées à Saragosse

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
Felipe IV	Térence	<i>Las seis comedias de Terencio traducida</i>	Saragosse	Juan Soler	1577	

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format
		<i>por Pedro Simon Abril</i>				
Comte de Gondomar	Térence	<i>Las seis comedias de Terencio</i>	Saragosse	Juan Soler?	1577	
Tornamira y Soto, Juan Francisco de	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega, Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	Saragosse	Juan Larumbe	1624	
Léopold de Médicis	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de Vega y Carpio. Par I.</i>	Saragosse	Juan de Larumbe	1626	In-4°
Léopold de Médicis	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Ventiquatro parte perfeta de las Comdias de Lope</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1641	In-4°
Juan Francisco Pacheco, IV Duque de Uceda	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644	In-4°
Alonso Pérez LIBRERO	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Fiestas del santissimo sacramento, repartidas en 12 autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644	
Alonso Pérez LIBRERO	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Fiestas del santissimo sacramento, repartidas en 12 autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644	In-4°
Alonso Pérez LIBRERO	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Fiestas del santissimo sacramento, repartidas en 12 autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644	In-4°
Léopold de Médicis	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte veintocinco perfeta y verdadera</i>	Saragosse	veuve Pedro Vergés	1647	In-4°

8. Éditions théâtrales éditées à Barcelone

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Format
Balbi, Gerolamo	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedias de Lopes</i>		Barcelone		In-4°
Balbi, Gerolamo		<i>Comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia</i>		Barcelone		In-4°

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Format
Ramírez de Prado, Lorenzo	Térence	<i>Comedias de Terencio, Latino, Hispánicas, por Pedro Simón, Barcelona 1599</i>	1599	Barcelone		
Felipe IV	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio: que contiene otra doze</i>	1611	Barcelone	Sebastian de Cormellas	
Felipe IV	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Flor de las comedias de España de diferentes autores: quinta parte</i>	1616	Barcelone	Sebastian de Cormellas	
Léopold de Médicis	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte octava de las Comedias de lope</i>	1617	Barcelone	Sebastián de Cormellas	In-4°
Léopold de Médicis	Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Onzena Parte de las Comedias de Lope</i>	1618	Barcelone	Sebastián de Cormellas	In-4°
Don Juan Valero Díaz	Jáuregui y Aguilar, Juan de	<i>el Retraido comedia contra Don ffranc.º de quebedo, Irl</i>	1635?	Barcelone	Cormellas, Sebastián de	

9. Éditions théâtrales éditées à Valladolid

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Notes
Perálvarez de Ayllón	<i>Comedia de Preteo y Tibaldo</i>		Valladolid	Bernardino de Sacto Domingo	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega</i>	1604	Valladolid	Luis Sánchez	54 volumes ; 87 maravedis chaque exemplaire
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de vega. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	1604	Valladolid	Luis Sanchez	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	1605	Valladolid	Juan de Bostillo	
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	1605	Valladolid	Luis Sanchez	In-8°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio</i>	1609	Valladolid	Juan de Bostillo	

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Notes
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	1609	Valladolid	Juan de Bustillo	In-4°

10. Éditions théâtrales éditées à Salamanque

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Format
Sedeño de Arévalo, Juan	<i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	1540	Salamanque	Pedro de Castro	
Sedeño de Arévalo, Juan	<i>Celestina en verso</i>	1540	Salamanque		In-4°

402

11. Éditions théâtrales éditées à Séville

Bibliothèque de	Auteur	Titre	Langue du texte	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Format
Felipe IV	Rojas, Fernando de	<i>Libro de Calixto y Melibea y Celestina</i>	espagnole	1502	Séville		
Manuel de Ayllón	Rojas, Fernando de	<i>Libro de Calixto y Melibea y de la puta Celestina</i>	espagnole	1502	Séville		In-4°
Felipe IV	Plaute	<i>Proverbios de Villalobos y Comedia Amfitrion</i>	espagnole	1574	Séville	Diaz	
Comte de Gondomar	Cueva, Juan de la	<i>Prima parte de sus comedias y tragedias</i>	espagnole	1588	Séville	Juan Leon	

12. Éditions théâtrales espagnoles éditées entre 1625-1634 (période de la suspension des licences en Espagne)

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las Comedias de Lope de</i>	Madrid	Alonso Martín de	1625	a costa de Alonso Perez

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
	<i>Vega Carpio dividida en dos partes</i>		Balboa		
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de mas comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camera apostolica</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1625	a costa de Alonso Pérez; in-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte diecinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio procurador Fiscal de la Camara Apostolica y su Notario</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1625	a costa de Alonso Pérez; in-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las Comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1625	a costa de Alonso Pérez; in-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las comedias de Lope de Vega</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1626	a costa de Alonso Pérez; in-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de Vega y Carpio. Par I.</i>	Saragosse	Juan de Larumbe	1626	a costa de la veuve de Pedro Ferriz; in-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1627	a costa de Alonso Pérez; 4°
Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan	<i>Comedias</i>	Madrid	Juan Gonzalez	1628	a costa de Alonso Pérez; in-4°; 2v.
Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan	<i>Parte primera de las comedias de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoça, Relator del real Consejo de las Indias por su Majestad</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1628	a costa de Alonso Pérez; in-4°

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
Molina, Tirso de	<i>Comedias</i>			1629	5 t., in-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la camara Apostolica</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1629	a costa de Alonso Pérez; in-4°
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina/traducida de la lengua potuguesa en castellano por</i>	Madrid	Imprenta Reino	1631	
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina. Ballesteros y Saavedra, Fernando de (trad.)</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1631	a costa de Domingo González; in-12°; 4 t.
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina. Ballesteros y Saavedra, Fernando de (trad.)</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1631	a costa de Domingo González; in-12°; 1 v.
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina. Ballesteros y Saavedra, Fernando de (trad.)</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1631	a costa de Domingo González; in-12°; 3 v.
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina</i>	Madrid	Imprenta Reino	1631	a costa de Domingo González; 2 t.
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>La Dorotea. Acion en Prosa. De Frey Felix</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1632	a costa de Alonso Pérez;

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
	<i>De Vega Carpio, Del Habito de San Juan</i>				in-8°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>La Dorotea</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1632	a costa de Alonso Pérez; in-8°; cartapecora
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1635	a costa de Diego Logroño
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope de Vega Carpio: sacadas de sus verdaderos originales</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1635	a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro
Montalbán, Pérez de	<i>Primero tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalvan, clérigo presbitero, notario del Santo oficio</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1635	a costa de Alaonso Pérez; in-4°
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Parte 22 perfeta de las comedias del Fénix</i>	Madrid	veuve de Juan González	1635	a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Vergés; in-4°; 1 t
Lope de Vega Carpio, Félix	<i>Veinte y una parte de las Comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1635	a costa de Diego Logroño; in-4°
Montalbán, Pérez de	<i>Primero/Secundo tomo de las comedias de Montavan</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1635/8	a costa de Antonio Pérez de Montalvan
Jáuregui y Aguilar, Juan de	<i>el Retraido comedia contra Don ffranc.º de quebedo, 1rl</i>	Barcelone	Cormellas, Sebastián de	1635?	

B. Libraires

1. Les livres de théâtre du libraire vénitiens Thomaso Boato

Auteur	<i>Titre</i>	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
					52 volumes
	<i>Regina Tragedia</i>				n°2
Grigioni Ambrogio ?	<i>L'eunuco della regina Candace. Commedia spirituale</i>				n° 4
Groto, Luigi	<i>La Emilia comedia</i>				n° 4
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor fido</i>				In-4; n° 5
Guarini, Giovanni Battista	<i>pastor fido</i>				n°1; in-4
Ruzzante	<i>Ruzzanti comédie</i>				n° 2
Valmarana, Paolo Antonio	<i>Barbara Tragedie</i>				n° 3
Valmarana, Paolo Antonio	<i>barbara tragedia</i>				n° 4
Valmarana, Paolo Antonio	<i>Barbara tragedia</i>	Vicence?	Francesco Grossi?	1611?	

406

2. Les livres de théâtre de du libraire vénitien Antonio Bosio Veneziano

Auteur	<i>Titre</i>	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
	<i>Dodici mazzi di opere e comédie diverse usate, che in tutte sono risme 4 quattro</i>				

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
	<i>Opere e comedie vecchie</i>				in-12°
Belli, Ottonello	<i>Le selve incoronate, tragicomedia boschereccia</i>	Venise	Gio. Antonio Vidali	1673	21 exemplaires ; in-8°
Brignole Sale, Anton Giulio	<i>Il geloso non geloso</i>	Venise	Alessandro Zatta	1663	15 exemplaire ; in-12°
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor fido</i>				38 exemplaires ; in-24° rame
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor fido del Guerrini</i>				1 exemplaire, in-4° con figure
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor fido</i>				4 exemplaires; in-12°
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pastor Fido & le Rime</i>	Venise	Guerigli	1653; 1663	544 exemplaires ; in-24° figure.
Orso, Angiola d'	<i>Di bene in meglio, comedia spagnola portata in italiano da Angiola d'Orso</i>	Venise	Alessandro Zatta	1667	20 exemplaires ; in-12°
Ruzzante	<i>Opere di Ruzante</i>				2 exemplaires ; in-8°
Santinelli, Francesco Maria	<i>L'Armida nemica, amante e sposa. Drama musicale</i>	Venise	Francesco Salerni e Giovanni Cagnolini	1669	20 exemplaires, in-12°
Sénèque	<i>Seneca tragico</i>				6 exemplaires, in-12°
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	Venise	typis Zachariae Conzatti	1667	2 exemplaires, in-12°
Térence	<i>Terentii comediae (da mostra)</i>				1 exemplaire
Testi, Fulvio	<i>L'Arsinda, overo La discendenza de' ser.mi principi d'Este</i>	Venise	Baba	1659	5 exemplaires, in-12°

3. Les livres de théâtre des libraires de Parme Alessandro et Orazio Avanzini

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
	<i>Concia commedia?</i>			
	<i>La gara commedia</i>			
	<i>Comedia del cieco d'Adria</i>			
	<i>Fileno pastorale</i>			
	<i>tragedia di Santa Iustina del Liniera [Cineria?] copie tredici [?].</i>			
	<i>la gara commedia</i>			
	<i>La gara commedia</i>			
Aleardi, Ludovico	<i>Il corsaro Arimante fauola marítima</i>	Vicence	Lorenzo Lori e Giacomo Cescato	1610
Bentivoglio, Ercole	<i>Il geloso</i>	Venise	Gabriele Giolito de Ferrari	1586
Bentivoglio, Ercole	<i>I gelosi commedia</i>	Venise	Gabriel Giolito	1545
Brunetto, Piergiovanni	<i>Dauid sconsolato. Tragedia spirituale</i>	Florence	Marescotti	1586
Calderari, Giovanni Battista	<i>La schiava commedia</i>	Vicence	Agostino della Noce	1589

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Calderari, Giovanni Battista	<i>La schiava commedia</i>	Vicence	Agostino dalla Noce	1589
Calmo, Andrea	<i>Il Travaglia commedia</i>	Trévise	Fabrizio Zanetti	1601
Calmo, Andrea	<i>La fiorina commedia</i>	Trévise	Zanetti	1601
Campeggi, Ridolfo	<i>Filarmindo fauola pastorale</i>	Venise	Gio. Bat. Ciotti	1605
Castelletti, Cristoforo	<i>Le strauaganze d'amore commedia</i>	Venise	Gio. Battista Sessa fratelli	1587
Castelletti, Cristoforo	<i>I torti amorosi. Comedia</i>	Venise	Marchiò Sessa	15
Cecchi, Giovanni Maria	<i>L'esaltatione della santa croce ridotta in atto recitabile</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Cecchi, Giovanni Maria	<i>Esaltatione della croce del Zechi altre</i>	Serravalle di Vinetia	Marco Claseri	1605
Cecchi, Giovanni Maria	<i>Il donzello commedia</i>	Venise	Bernardo Giunta	1545
Cecchi, Giovanni Maria	<i>II donzello commedia</i>	Venise	Bernardo Giunta	1585
Contarini, Francesco	<i>La finta Fiammetta. Fauola pastorale</i>	Venise	Ambrosio Dei	1611
Contarini, Francesco	<i>La finta Fiammetta. Favola pastorale</i>	Venise?	Ambrosio Dei?	1610?
Contarini, Francesco	<i>La finta Fiammetta pastorale del Contarino</i>			

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Cortesi, Cortese	<i>Giustina reina di Padoua. Tragedia</i>	Vicence	Pietro Greco, & Giacomo Cescato compagni	1607
Cosmio, Filotero	<i>Clarice comedia</i>	Venise	Domenico Imberti	1590
Cremonini, Cesare	<i>Le pompe funebri, overo Aminta, e Clori. Favola silvestre</i>	Ferrare	Vittorio Baldini	1590
D'Ambra, Francesco	<i>Il furto comedia</i>	Florence	Giunti	1560
Della Porta, Giovanni Battista	<i>Commedie di Gio. Battista Porta</i>			
Dolce, Lodovico	<i>Le Troiane tragedia</i>	Venise	Gabriele Giolito de' Ferrari	1566
Dolce, Lodovico	<i>Le Troiane tragedia</i>	Venise	Gabriele Giolito	1566
Dolce, Lodovico	<i>Marianna, tragedia</i>	Venise	Gabriele Giolito	1565
Forzaté, Claudio	<i>Recinda tragedia</i>	Venise	Bern. Giunta, Gio. Batt. Ciotti	1609
Fuligni, Valerio	<i>Bragadino commedia</i>	Pesaro	Girolamo Concordia	1589
Ghirlandi, Fulvio	<i>Gli amorosi travagli commedia</i>	Florence	Giunti	1609
Glissenti, Fabio	<i>La ragione sprezzata, fauola tragica morale</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1606

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Glissenti, Fabio	<i>Ragion spezzata favola tragica morale</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1606
Glissenti, Fabio	<i>La ragione sprezzata, fauola tragica morale</i>	Venise	Marco Claseri	1606
Glorizio, Ottavio	<i>Impresa d'amore comedia nuova</i>	Messine	nella stamperia di Pietro Bea, per Lorenzo Valla	1605
Grazzini, Anton Francesco	<i>La strega comedia d'Antonfrancesco Grazini, Academico fiorentino</i>	Florence	Giunti	1582
Groto, Luigi	<i>Il pentimento amoroso. Nuoua fauola pastorale</i>	Venise	Francesco Rocca a Sant' Aponal	1576
Groto, Luigi	<i>La Calisto nuova fauola pastorale</i>	Venise	Zoppino	1583
Groto, Luigi	<i>Il pentimento amoroso. Nuova favola pastorale</i>	Venise	Zoppini fratelli	1585
Groto, Luigi	<i>Lo Isach, rappresentation nova</i>	Venise	Fabio, & Agostino Zoppini fratelli	1586
Guarini, Giovanni Battista	<i>(Pastor fido) Item stampa del Carri</i>		Carri?	
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pastor fido</i>	Venise	Ciotti	
Guarini, Giovanni Battista	<i>(Pastor fido) Item Bonfandino</i>		Bonfandino?	

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Guarini, Giovanni Battista	<i>(Pastor fido) Item del Zalterio</i>		Zalterio?	
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor fido</i>	Venise		160?
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido</i>	Venise		1609
Lanci, Cornelio	<i>Mestola Comedia</i>	Florence	Marescotti	1583
Leoni, Giovanni Battista	<i>Roselmina fauola traggisatiricomica</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti senese	1595
Leoni, Giovanni Battista	<i>Florinda grottesca drammatica. Ouero. Favola eteroclita</i>	Venise	Gio. Batt. Ciotti	1607
Leoni, Giovanni Battista	<i>Roselmina altre copie</i>			
Loredano, Giovanni Franscesco	<i>La matrigna comedia</i>	Venise	Libreria della Speranza	1601
Loredano, Giovanni Franscesco	<i>La Turca comedia</i>	Venise	Libreria della Speranza	1597
Lottini, Giovanni Angelo	<i>Sacra rappresentazione di sette beati fondatori la religione de' Serui,</i>	Florence	Michelagnolo di Bart. Sermartelli	1592

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Lottini, Giovanni Angelo	<i>La presentazione di S. Lorenzo copie tredici</i>	Florence	Michelangelo di Bart. Sermartelli	1592
Lottini, Giovanni Angelo	<i>Sacra rappresentazione di sette beati fondatori della religione de' Serui</i>	Florence	Michelagnolo di Bart. Sermartelli	1592
Lucchetti, Eusebio	<i>Le due sorelle riuali, comedia noua</i>	Venise	Altobello Salicati	1609
Lucchetti, Eusebio	<i>Le due sorelle rivali, comedia nova</i>	Venise	Héritiers Altobello Salicato	1609
Lunardi, Tiberio	<i>Il servo fedele comedia nuova</i>	Venise	Altobello Salicati	1586
Martini, Giovanni Simone	<i>Bragato commedia</i>	Venise	Altobello Salicato	1590
Martini, Giovanni Simone	<i>Bragatto, comedia molto piacevole, et ridicolosa</i>	Venise	Altobello Salicato	1590
Martini, Giovanni Simone	<i>Bragatto, comedia molto piaceuole, et ridicolosa</i>	Venise	Altobello Salicato	1590
Martini, Giovanni Simone	<i>Briganti commedia</i>			
Mercati, Guidobaldo	<i>Santa O[r]sola tragedia dodici</i>	Florence	Bartolommeo Sermartelli	1585
Michele, Agostino	<i>Cianippo tragedia</i>	Bergame	Comin Ventura	1596

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Oddi, Sforza degli	<i>L'Erofilomachia, ovvero Il duello d'amore, & amicizia. Comedia nuova</i>	Venise	Héritiers Domenico Farri	1607
Oddi, Sforza degli	<i>I morti viui comedia</i>	Venise	Sessa	1605
Parabosco, Girolamo	<i>Fantesca commedia</i>	Venise	Stephano di Alessi	1556
Parabosco, Girolamo	<i>Il pellegrino comedia noua</i>	Venise	Giovan Griffio	1552
Parabosco, Girolamo	<i>La fantesca comedia nuoua</i>	Venise	Stephano di Alessi	1557
Pico, Girolamo	<i>Honesta schiava, comedia</i>	Venise	Altobello Salicato	1601
Pico, Girolamo	<i>Honesta schiava, comedia</i>	Venise	Altobello Salicato	1601
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Lo sbratta commedia</i>			
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Gli affetti ragionamenti</i>			
Pino, Bernardino da Cagli	<i>I falsi sospetti comedia</i>	Venise	Marchiò Sessa	1588
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Gli affetti ragionamenti famigliari</i>	Venise ?	Sessa?	1597?
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Gli affetti ragionamenti famigliari</i>	Venise	Lucio Spineda	1608

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Cagli				
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Gli ingiusti sdegni. Comedia</i>	Venise	Gabriele Giolito	1560
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Affetti ragionamenti del Pino copie cinque</i>	Venise	Iacomo Sambeni	1569
Pistoia, Giovanni da	<i>La gioia commedia</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti	1586
Podiani, Francesco	<i>Gli schiavi d'amore. Comedia</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607
Ralli, Giovanni	<i>La spagnolas. Comedia</i>	Venise	Andrea Rauenoldo e Giannolino Baruzzo,	1566
Razzi, Girolamo	<i>La Zecca comedia piacevole, et ridicolosa</i>	Venise	Bisuccio	1602
Righelli, Francesco	<i>La serua astuta comedia</i>	Fuligno	Vincentio Colombara e Pietro Discepolo	1611
Rojas, Fernando de	<i>Celestina tragicommedia</i>	Venise	en casa de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos	1553
Rondinelli, Dionigi	<i>Rapresentatione del martorio de la verg. Margherita</i>	Vérone	Girolamo Discepolo	1593
Rosello, Andrea	<i>Tragedia ouer Martirio di santa Margarita vergine di Antiochia</i>	Rome ?	Zannetti?	1606?

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Secchi, Niccolò	<i>La cameriera. Comedia</i>	Venise	Bartholomeo Carampello	1597
Sicinio, Cristoforo	<i>Il pazzo finto comedia</i>	Rome	Stefano Paolini	1603
Sicinio, Cristoforo	<i>La pazzia comedia. All'illustriss. Sig. Il signor Diofebo Farnese,</i>	Venise	Roberto Meglietti	1604
Sinibaldi, Giovanni	<i>Gl' otto assortiti comedia</i>	Ancône	Francesco Salvioni	1586
Sophocle	<i>Aiace flagellifero. Tragedia</i>	Venise	Spineda Lucio	1603
Sophocle	<i>Ajax Flagellifer, et Antigone. Eiusdem Electra. Georgia Rotallero interprete</i>	Lyon	Seb. Gryphium	1550
Sperone Speroni	<i>Canazze</i>			
Sperone Speroni	<i>Canazze</i>	Venise	Giovanni Alberti	1597
Térence	<i>Eunuco. Comedia di Terentio intitulata l'Eunuco,</i>	Venise	Zoppino	1532
Térence	<i>Commedie di Terentio</i>	Venise		1595
Térence	<i>Terentio comedie</i>	Venise	Aldo Manuzio	?
Torelli, Giulio Cesare	<i>L'ancora comedia</i>	?	?	?
Torelli, Pomponio	<i>La Merope et il Tancredi tragedie</i>	Parme	Erasmus Viotti	1598

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Turco, Carlo	<i>Calestri tragedia nuova</i>	Venise		1585
Turco, Carlo	<i>Calestri tragedia nuova</i>	Venise		1585
Villifranchi, Giovanni	<i>Gl'amori d'Armida la fuga d'Ermida del Tasso/ Favola borschereccia del Tasso?</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti/Aldo	1600/1590
Vinta, Francesco	<i>La regina Ilidia tragedia</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti	1605
Zuccolo, Agostino	<i>Christina tragedia spirituale</i>	Venise	Altobello Salicato	1601

4 . Les livres de théâtre du libraire madrilène Alonso Pérez

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Comedias de calderon</i>			
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Segunda parte de las Comedias de don Pedro Calderon de la Barca</i>	Madrid	María de Quiñones	1637
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Primera parte de las Comedias</i>	Madrid	María de Quiñones	1636

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Primera parte de comedias</i>	Madrid	María de Quiñones	1636
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina. Ballesteros y Saavedra, Fernando de (trad.)</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1631
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina. Ballesteros y Saavedra, Fernando de (trad.)</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1631
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina. Ballesteros y Saavedra, Fernando de (trad.)</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1631
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1631
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte 23 de las Comedias de Lope Félix de Vega</i>	Madrid	María Quiñones	1638
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte 22 perfeta de las comedias del Fénix</i>	Madrid	veuve de Juan González	1635
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1620; 1621

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année édition
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Fiestas del santissimo sacramento, repartidas en 12 autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Fiestas del santissimo sacramento, repartidas en 12 autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Fiestas del santissimo sacramento, repartidas en 12 autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644
Montalbán, Pérez de	<i>Primero/Segundo tomo de las comedias de Montavan</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1635/8
Plaute	<i>Comedia llamada Amphitrión/Comedia suelta de Villalobos</i>	Tolède/Séville		1554/1574
Rojas, Fernando de	<i>Le Celestina</i>	Madrid	Andrés Sanchez	1601
Rojas, Francisco de	<i>Segunda parte de las Comedias de don Francisco Rojas Zorrilla</i>	Madrid	Francisco Martínez	1645
Térence	<i>Las seis comedias de Terencio</i>	Alcalá de Henares	Juan Gracián	1583

5. Les livres de théâtre du libraire madrilène Miguel Martínez

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Note
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Segunda parte de las Comedias</i>	Madrid	Juan de la Cuesta	1618	25 volumes, 7 rs chacun
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	<i>El sagaz Estacio marido examinado</i>	Madrid	Juan de la Cuesta	1620	20 volumes, 2 rs chacun

6. Les livres de théâtre du libraire madrilène Ruiz Damian

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Note
Gongora, Luis de	<i>Quatro Comedias famosas de D.luis de Gongora y Lope de Vega, recopiladas para Antonio Sanchez</i>	1615?	Madrid?	Luis Sánchez	54 volumes; 87 maravedis chacun

7. Les livres de théâtre du libraire madrilène Manuel López

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Note
	<i>Comedias : parte 25</i>				2 exemplaires
	<i>Comedias: Parte 28</i>				22 exemplaires
	<i>Comedias: Parte 29</i>				24 exemplaires
Montalbán, Pérez de	<i>Comedias</i>				15 exemplaires

8. Les livres de théâtre du libraire madrilène Cristóbal Lopez

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Note
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega</i>	1604	Valladolid	Luis Sánchez	54 volumes; 87 maravedis chacun
Rojas, Fernando de	<i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	1601	Madrid	Andrés Sanchez	
Térence	<i>Las seys Comedias de Terentio</i>	1583	Alcalà de Henares	Juan Gracian	

C. Les collections théâtrales des lecteurs espagnols et italiens

I. Les livres de théâtre des possesseurs exerçant une profession libérale

1. Les livres de théâtre de Hernando de Cangas

Auteur	Titre
Aristophane	<i>¿ Aristófanés (comedias del adiestra)?</i>
Térence	<i>Las seys comedias de Terencio traducidas por Pedro Simón Abril</i>

422

2. Les livres de théâtre de l'Inca Garcilaso de la Vega

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rojas, Fernando de	<i>La Celestina</i>	Burgos, Séville Séville ?		1499, 1501, 1502 ?
Torres Naharro, Bartolomé	<i>Seraffino (Serafina)</i>	Valence		1521
Piccolomini, Alessandro	<i>Comedias</i>			
Sénèque	<i>Tragedias</i>			

3. Les livres de théâtre de Francisco de Peralta

Auteur	Titre
Térence	<i>Terencio concommento</i>

4. Les livres de théâtre de Yáñez y Ribera Jérónimo de Alcalá

Auteur	Titre
	<i>Comedias de diferentes autores en quatro reales</i>
	<i>Comedias de varios autores</i>
Cervantes Saavedra, Miguel de	<i>Comedias de Cerbantes</i>
Térence	<i>Un Terencio</i>

5. Les livres de théâtre de Juan Francisco de Tornamira y Soto

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega, Recopiladas por Bernardo Grassa</i>	Saragosse	Juan Larumbe	1624

423

6. Les livres de théâtre de Feliciano Enríquez de Guzmán y don Francisco de León Garavito

Auteur	Titre	Lieu d'édition	Éditeur	Année d'édition
	<i>Comedia Ninive</i>			
Enríquez de Guzmán, Feliciano	<i>La tragicomedia de los Jardines y campos sabeos (440 libros)</i>			
	<i>Quatro comedias : Firmesa de Isabela, Celoso de si mismo, Enredos de Benito, Lacayo fingido</i>	Cordoue	Francisco de Cea	1613

7. Les livres de théâtre de Pedro Gómez

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition
Sénèque	<i>Traxedias de Séneca, quatro reales</i>	?	?

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition
Térence	<i>Las seys comedias de Terencio, escritas en latin y traduzidas en vulgar castellano por Pedro Simón Abril</i>	1577	Saragosse

8. Les livres de théâtre de José de Arroyo

Auteur	Titre	Format et prix
	<i>otro comedias varias</i>	3rs
	<i>otro comedias varias</i>	
Calderón de la Barca, Pedro	<i>otro comedias de Calderon sexta parte</i>	8rs
Calderón de la Barca, Pedro	<i>otro la berdadera de calderon parte quinta</i>	10rs
Calderón de la Barca, Pedro	<i>otro autos de calderon</i>	8rs
Calderón de la Barca, Pedro	<i>otro teatro del mundo</i>	2rs
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>otro comedias de Lope, la quinta parte</i>	22rs
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>otro la dorotea</i>	1rs
Solis, Antonio de	<i>otro comedias de solis</i>	6rs

424

9. Les livres de théâtre de Antonio de Solís

Auteur	Titre	Note
	<i>Tomo quinto de comedias</i>	
	<i>Autos y loas y entremeses 4°</i>	
	<i>Diez tomos de comedias Varias</i>	
	<i>Tragedias españolas 8°</i>	
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Comedias de Calderón 4° ocho tomos</i>	8 tomes

Auteur	Titre	Note
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Autos de Calderón</i>	
Castro, Guillén de	<i>Comedias de Castro</i>	
Caussin, Nicolas	<i>Tragedia sacra causini</i>	
Corneille, Pierre	<i>Le œuvres de corneille 8° tres tomos</i>	3 tomes
Enríquez de Guzmán, Feliciano	<i>Comedias de los Jardines y campos sabeos</i>	
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pasto fido</i>	
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido con figure</i>	
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pastor fido</i>	
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedias de Lope de Vega Carpio 16 tomos</i>	16 tomes
Molina, Tirso de	<i>Los cigarrales de toledo</i>	
Rojas, Francisco de	<i>Comedias de rojas dos tomos</i>	2 tomes
Sénèque	<i>Tragedie</i>	
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	
Sénèque	<i>Seneca Tragedia</i>	

10. Les livres de théâtre de Hernando de Juan Tomás Barahona Chumacero

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Editeur
Francesco Sbarra	<i>La manzana de oro traducida del italiano por Juan Silvestre Salva</i>	1668	Vienne	Matteo Cosmerovio?

11. Les livres de théâtre de Alessandro Tagliaferri

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Tasso, Torquato	<i>Aminta</i>	Venise		1598
Badalucchi, Angelo	<i>La fraude. Comedia Nova</i>	Venise	Altobello Salicato	1597
Bracciolini, Francesco	<i>L'alchimista comedia</i>			
Sicinio, Cristoforo	<i>La pazzia, comedia</i>	Orvieto	Antonio Colaldi	1588
Castelletti, Cristoforo	<i>I torti amorosi comedia</i>	Venise	Sessa	1610
	<i>Il servo fedele, Comed.a</i>	Venise		1600
Secchi, Niccolò	<i>Gl'inganni. Comedia</i>	Venise	Andrea Ravenoldo	1566
Grazzini, Anton Francesco	<i>La gelosia. Comedia</i>	Florence	Giunti	1568
Bartolucci d'Albano, Paolo	<i>La collana. Comedia</i>	Véroné	Paolo Boezi	1601
	<i>Il tradimento amoroso. Comed.a Venetia 1604</i>	Padoue	Franscesco Bolzetta	1604
Accademici Intronati di Siena	<i>Il sacrificio comedia de gli Ingannati celebrato ne i giochi di vno Carneuale in Siena</i>	Venise	Michel Bonibelli	1595
Secchi, Niccolò	<i>L'interesse comedia</i>	Venise	Fabio & Agostino Zoppini fratelli	1587
Parabosco, Girolamo	<i>I contenti comedia nuoua</i>	Venise	Gabriel Giolito de Ferrarii	1549
Calmo, Andrea	<i>Rhodiiana comedia</i>	Vicence	Héritiers di Perin libraro	1598
Piccolomini, Alessandro	<i>Alessandro comedia</i>	Venise	Hérities Michele Bonibelli	1596
Groto, Luigi	<i>La Emilia comedia noua</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Contarini, Francesco	<i>La finta Fiametta. Fauola Pastorale</i>			
Lanci, Cornelio	<i>Oliuetta. Commedia</i>	Florence	Stamperia del Sermartelli	1587
Groto, Luigi	<i>La Emilia comedia nuoua</i>	Venise	Zoppini	1600
Ongaro, Antonio	<i>Alceo fauola pescatoria</i>	Venise	Gio Battista Bonfadino	1595
Ralli, Giovanni	<i>L'astrologo impazzito comedia nuoua et molto dilettevole</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607
Loredano, Giovanni Fransesco	<i>La matrigna comedia</i>	Venise	Libreria della Speranza	1601
Piccolomini, Alessandro	<i>Amore costante del sig. Stordito Intronato</i>	Venise	Lucio Spineda	1601
Caravia, Alessadro	<i>Naspo Bizaro</i>	Venise	Bernardin de Francesco	1582
Podiani, Francesco	<i>I fidi amanti. Comedia</i>	Venise	Nicolò Polo	1599
Pico, Girolamo	<i>Honesta schiaua comedia</i>	Venise	Altobello Salicato	1601
Oddi, Sforza degli	<i>L'erofilomachia, ouero il duello d'amore, & d'amicitia. Comedia nuoua</i>	Venise	Marc'Antonio Bonibelli	1598
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Lo Sbratta comedia</i>	Venise	Lucio Spineda	1603
Ariosto, Ludovico	<i>I Suppositi comedia</i>	Venise	appresso Gabriel Giolito de Ferrari, e fratelli,	1551
Pastor monopolitano	<i>La contralesina ouero Ragionamenti, costituzioni, & lodi della splendidezza con una comedia cauata dall'opera istessa, intitolata Le nozze d'Antilesina</i>	Venise	Gio Battista Ciotti sanese, all'Aurora	1604

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Bracciolini, Francesco	<i>L'amoroso sdegno favola pastorale</i>	Venise	Gio Battista Ciotti, all'insegna dell'Aurora	1602
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Li falsi sospetti comedia</i>	Venise	Gio Bernardo Sessa	1597
Sicinio, Cristoforo	<i>La pace di Marcone comedia</i>	Venise		1604
Della Porta, Giovanni Battista	<i>Comedie cioè la Trappolaria, l'Olimpia et la Fantesca</i>	Venise	Gio Battista & Gio Bernardo Sessa	1597
Tansillo, Luigi	<i>Il sofista comedia bellissima del sig. Luigi Tansillo</i>	Venise	Giorgio Greco	1601
Dolce, Lodovico	<i>Il capitano. Comedia</i>	Venise	Gabriel Giolito de' Ferrari	1560
Giusti, Vincenzo	<i>Fortunio. Commedia nuoua</i>	Venise	Nicolò Moretti	1593
Dolce, Lodovico	<i>Il ruffiano. Comedia [...] tratta dal Rudente di Plauto</i>	Venise	Bartolamio Rubin	1587
Fenaroli, Ludovico	<i>Il Sergio comedia nuoua, et piaceuole</i>	Venise	Lucio Spineda	1601
Térence	<i>Comoediae sex</i>	Venise	Hieronymum Scotum, 1557; oppure Venetiis, Ioan. Gryphius excudebat, 1557	1557

12. Les livres de théâtre de Ugolini Lalatta

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rucellai, Giovanni	<i>Tragedia del Ruschelai</i>			
	<i>La Silvia errant Tragicomedia</i>			
	<i>Famenia Boschereggia?</i>			
	<i>Zullina/ Zuchina reinadi comedia ?</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Dovizi, Bernardo, dit le Bibbiena	<i>La calandra comedia</i>			
	<i>Ostera tragedia?</i>			
Oddi, Sforza degli	<i>Li vivi è morti di Sforza oddi</i>			1576
Gelli, Giovanni Battista	<i>La sporta comedia</i>	Florence?	Giunti?	1592?
Negro, Marino	<i>La pace comedia</i>	Venise?	Domenico Cavacalupo?	1597?
Vialardi, Francesco Maria	<i>Il pignatto grasso comedia</i>	Milan?	Giovanni Maria Meda	1605?
Lucchetti, Eusebio	<i>Le due sorelle Rivali comedia</i>	Venise	Héritiers Altobello Salicato	1609
Ghirlandi, Fulvio	<i>Li amorosi travagli comedia</i>	Florence?	Giunti?	1609
Tansillo, Luigi	<i>La sofista comedia</i>	Vicence?	Giovanni Pietro Gioannini	1610

429

13. Les livres de théâtre de Alberto Quattrocchi

Auteur	Titre
Ruzzante	<i>ope Ruzante n° 1</i>
Térence	<i>Terentij comedia n° 1</i>
Térence	<i>Terentij comedia n° 1</i>

14. Les livres de théâtre de Galilée

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Bracciolini, Francesco	<i>La Pentesilea</i>	Florence	Giovanni Donato e Bernardino Giunti e comp	1614
Castelletti, Cristoforo	<i>Amarilli</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Contarini, Francesco	<i>Isaccio</i>	Venise	G. B. Ciotti	1615
Groto, Luigi	<i>Dalida</i>	Venise	li Zoppini	1595
Renieri, Vincenzo	<i>L'Adone</i>	Gênes	Calenzani	1637
Sénèque	<i>Senecae Tragediae</i>			
Stefonio, Bernardino	<i>Opera Stephonii</i>			
Dovizi, Bernardo, dit le Bibbiena	<i>Calandra</i>	Venise	Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni	1547
Ralli, Fortunio	<i>Ardelia : comedia nuova : del sig. Fortunio Ralli</i>	Viterbo	li Discepoli	1619
Costa, Margherita	<i>Li buffoni : commedia ridicola</i>	Florence	nella Stamperia di Amador Massi e Lorenzo Landi	1641
D'Ambra, Francesco	<i>Il furto : commedia</i>	Florence	Giunti	1564
Piccolomini, Alessandro	<i>Commedia intitolata Alessandro</i>	Venise	Agostino Bindoni	1550
Sacchetti, Cesare	<i>La gloriosa e trionfante vittoria di Giuditta</i>	Florence	Giunti	1575
Secchi, Niccolò	<i>La cameriera : commedia in prosa</i>	Venise	Bartolommeo Carampello	1597
Tasso, Torquato	<i>Aminta</i>	?	?	?
Ruzzante	<i>Le comedie del famosissimo Ruzzante</i>	Venise	Giovanni Bonadio	1565
Cenati, Bernardino	<i>La Siluia errante: arcicomedia capriciosa morale: con li intermedi in versi</i>	Venise	Sebastiano Combi	1605

15. Les livres de théâtre de Michele Romano

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Squillaci, Giuseppe	<i>La s. Agatha tragedia sacra</i>	Catane	V. Petronio	1663
Persone, Mariano	<i>Tragedia di s. Caterina</i>	Vico Equense	Cacchi	1599

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Cutrona, Antonio	<i>La sacra lettera scritta a' messinesi, tragedia</i>	Cosence	G. B. Russo	1671
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido</i>			
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido in lingua napolitana</i>	Naples	Longo	1628
Cesari, Cesare de'	<i>Scilla. Tragedia</i>	Venise	Griffi?	1552?
Ridolfi, Giulio Antonio	<i>La corona d'Adone, Dramma heroico</i>	Viterbo	Diotallevi	1633
Cecchi, Giovanni Maria	<i>La Dote</i>	Venise	Gabriele Giolito de Ferrari	1550
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>La moglie di quattro mariti. Opera tragica</i>	Bologne	D. Barbieri	1659
Curtis, Giuseppe de	<i>La Costanza fedel, la fede infida. Arcidramma musicale</i>	Venise	G. G. Hertz	1661
Dolce, Lodovico	<i>Medea. Tragedia</i>	Venise	G. Giolito de' Ferrari	1557
Cesari, Cesare de'	<i>La Scilla. Tragedia</i>	Venise	G. Griffi	1552
	<i>Diverse comedie</i>			
Capacio, Pietro	<i>La forza della gelosia. Comedia</i>	Catane	G. Rosso	1670
Maiorana, Francesco	<i>La moglie odiata</i>	Palerme	D. Cirillo	1637

16. Les livres de théâtre de Andrea Danesi

Auteur	Titre
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor Fido con le annotazioni</i>
Plaute	<i>Comedie di Plauto</i>

17. Les livres de théâtre de Stanislao Omati

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition	Éditeur	Note
	<i>La Galleria comedia, di lingua francese</i>				La galerie du palais de P. Corneille, 1664?
Cortesi, Cortese	<i>Orestilla, tragedia</i>	1610	Vicence	appresso Lorenzo Lori, & Giacomo Cescato (stamperia Francesco grossi)	

18. Les livres de théâtre de Carlo Maria Maggi

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Ariosto, Ludovico	<i>La lena</i>			
La Grange	<i>Le théâtre de Mr. La Grange</i>	Amsterdam		
Racine, Jean	<i>Les œuvres de Racine</i>	Amsterdam		
Sophocle	<i>Tragoediae</i>			
Plaute	<i>Comediae</i>	Milan		1500
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	Venise		1510
Sophocle	<i>Tragoediae</i>	Francfort		1544
Aristophane	<i>Le comedie di Aristofane tradotte in italiano da Bartolomeo e Pietro Rostini da Prat'Alboino</i>	Venise	Valgrisi	1545
Calmo, Andrea	<i>Rime Pescatorie con Fiorina comedia</i>	Venise		1559
Ariosto, Ludovico	<i>Le commedie corrette da Tommaso Porcacchi</i>	Venise		1562
Dolce, Lodovico	<i>Le sue tragedie</i>	Venise		1566
Eschyle	<i>Tragoediae</i>	Anvers	Officina Plantiniana	1580
Térence	<i>Las comedias de Terentio traducidias por</i>	Alcalà		1583

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
	<i>Pedro Simon Abril</i>			
Sophocle	<i>Tragoediae</i>	Anvers		1584
Plaute	<i>Comediae</i>	Paris		1588
Fiorenzuola, Agnolo	<i>La trinitia comedia</i>	Florence	Giunti	1593
Euripide	<i>Tragoediae</i>	Bâle	Paulum Stephanum	1602
Térence	<i>Comedie tradotte in lingua toscana</i>	Rome		1612
Plaute	<i>Comoediae</i>	Francfort		1621
Sénèque	<i>Le tragedie di Seneca trasportate in verso sciolto de Hettore Nini</i>	Venise		1622
Plaute	<i>Comoediae</i>	Leyde		1645
Térence	<i>Comoediae</i>	Londres		1651
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	Paris		1660
Térence	<i>Comoediae</i>	Lyon		1660
Térence	<i>Comoediae</i>	Leyde		1662
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	Amsterdam		1665
Aristophane	<i>Comoediae</i>	Amsterdam		1670
Caussin, Nicolas	<i>Tragoediae sacre</i>	Cologne		1670
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	Amsterdam		1682
Plaute	<i>Comédies de Plaute traduites en français par Mademoiselle la Fèvre</i>	Paris		1691
Térence	<i>Comédies de Térence traduites en français avec le latin à côté</i>	Lyon		1693
Corneille, Pierre	<i>Le théâtre de Pierre et Thomas Corneille</i>	Lyon		1697
Térence	<i>Les comédies de Térence traduites en français par Madame Dacier</i>	Paris		1699

II. Les livres de théâtre de la bourgeoisie marchande et des artisans

19. Les livres de théâtre de Alonso de Carrión

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rojas, Fernando de	<i>La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	Burgos	Fadrique de Basilea	1499

20. Les livres de théâtre de Andrés Barreto

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Florían, Juan Rodríguez	<i>Comedia llamada florinea: que tracta de los amores del buen duque Floriano, con la linda y muy casta y generosa Belisea</i>	Medina del Campo	Guillermo de Millis	1554
Villegas, Alonso de	<i>Comedia llamada Seluagia en que se introduze los amores d'un cauallero llamado Seluago. con una ylustre dama dicha Ysabela...</i>	Tolède	Joan Ferrer	1554
Rojas, Fernando de	<i>La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea</i>	Madrid	León Amarita	1522
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia Eufrosina</i>	Coimbra	Ioan de Barreyra	1555
Guarini, Giovanni Battista	<i>El pastor fido...</i>	Valence	Pedro Patricio Mey	1609
Bermudez, Jerónimo	<i>Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva</i>	Madrid	Francisco Sánchez	1577
Bermudez, Jerónimo	<i>Primeras trajedias españolas de Antonio de Silva</i>	Madrid	Francisco Sánchez	1577
Bermudez, Jerónimo	<i>Primeras tragedias españolas</i>			
Torres Naharro, Bartolomé	<i>Propaladia y Lazarillo de Tormes (de Diego Hurtado de Mendoza)</i>	Madrid		1573

21. Les livres de théâtre de Francisco Moreno

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Velázquez de Velasco, Diego Alonso	<i>El celoso</i>	Milan	Herederos de Pacifico Poncio y J. Baptista Picalia	1602
Rojas, Fernando de	<i>La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	Burgos	Fadrique de Basilea	1499

22. Les livres de théâtre de Isabel Montero

435

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rueda, Lope	<i>Las quattros comedias y dos Coloquios pastoriles del excellente poeta, y gracioso representante</i>	Valence	Joan Mey	1567

23. Les livres de théâtre de Manuel Ayllón

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rojas, Fernando de	<i>Libro de Calixto y Melibea y de la puta Celestina</i>	Séville		1502

24. Les livres de théâtre de Bartolomé de Arnolfo

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Oddi, Sforza degli	<i>I morti viui, comedia del Signore Sforza d'Oddi, nuouamente corretta & ristampata</i>	Venise	Gio. Battista Sessa & fratelli	1578

25. Les livres de théâtre de Doego Gómez de Salazar

Auteur	Titre
	<i>Otro Theatro Poético de doce comedias de diferentes autores</i>

436

26. Les livres de théâtre de Luis de Zabalza

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format et prix
Cervantes Saavedra, Miguel de	<i>Comedias de cerbantes</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1615	4°; 12 rs
Rojas, Francisco de	<i>Comedias de Francisco de Roxas</i>				50 rs
Montalbán, Pérez de	<i>Comedias de Montalvan</i>				50rs
	<i>dos libros de comedias barias</i>				32rs
Moreto, Agustín	<i>primera parte de las comedias de Moreto</i>				22rs
Matos Fragoso	<i>uno de Matos primera parte</i>				12rs
Cabeza	<i>Comedias de caveza</i>				18rs
Lope de Vega y Carpio,	<i>Las obras de lope de Bega, 2000 rs</i>				2000 rs

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition	Format et prix
Félix					
	<i>treinta y cuatro libros de comedias de barios autores, 550 rs.</i>				550 rs
Calderón de la Barca, Pedro	<i>cinco tomos de comedias de Calderon, 50 rs</i>				50 rs
Calderón de la Barca, Pedro	<i>ydem autos sacramentales, 10 rs</i>				10 rs
	<i>parte sexta duplicada, 12 rs</i>				12 rs

27. Les livres de Donnino Garsi

437

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Secchi, Niccolò	<i>Gl'inganni comedia</i>	Florence	Giunti	1562

28. Les livres de Ottavio Costa

Auteur	Titre
	<i>Tragedia Stephaniij</i>
Térence	<i>Terentij Comedie</i>
Térence	<i>Commedia terentij, tomi I</i>
	<i>Tragicommedia spagnola, tomi I</i>
Térence	<i>terentij commedia in folio, n. I</i>

29. Les livres de théâtre de Domenico Gilioli

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Térence	<i>Comedie</i>			
Loredano, Giovanni Francesco	<i>La Berenice</i>	VENISE	ALLA LIBRERIA DELLA SPERANZA	1601

30. Les livres de théâtre de Vincenzo Cattenoni

Auteur	Titre
Trissino, Gian Giorgio	<i>La Sofonisba</i>

438

31. Les livres de théâtre de Giulio Cesare Venenti

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Belsensi Gregorio (anagramma di Gessi Berlingero)	75. <i>Il Nino figlio Tragedia del Sen.t Gepí</i>	Bologne ?	Herede Benacci ?	1655 ?
Sénèque	285. <i>Seneca Tragedie cum notis Farnabij</i>			
Ghirardelli, Giovanni Battista Filippo	335. <i>Il Costantino tragedia del Ghirandel</i>	Rome ?	Antonio Maria Gioiosi	1653?
Corneille, Pierre	353. <i>Œuvres de Corneille parte 4a</i>			
Sénèque	439. <i>L. Anni Seneca tragedie</i>			
Guarini, Giovanni Battista	445. <i>Il Pastor fido del can.re Guarini</i>			

III. Les livres de théâtre des officiers

32. Les livres de théâtre de Alonso de Barros

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rojas, Fernando de	<i>La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	Burgos	Fadrique de Basilea	1499

33. Les livres de théâtre de Bernardino de Mendoza

Auteur	Titre
Sénèque	<i>Tragedias de Seneca</i>

439

34. Les livres de théâtre de Francisco Idiaquez

Auteur	Titre
Sophocle	<i>Tragedie Sophoclis</i>
Euripide	<i>Euripidis tragedie</i>
Plaute	<i>Las comedias de Plauto</i>
Torres Naharro, Bartolomé	<i>Propaladia y Laçarillo</i>

35. Les livres de théâtre de Jerónimo de Soto

Auteur	Titre	Genre
Rojas, Fernando de	<i>La Celestina</i>	Tragicomédie

36. Les livres de théâtre de Don Juan Valero Díaz

Auteur	Titre	Lieu édition	Editeur	Année édition
Sénèque	<i>tragedias de Seneca en Romance</i>			
Rojas, Fernando de	<i>tragicomedia de Calisto y Melibea</i>			
Guarini, Giovanni Battista	<i>El Pastor fido</i>			
	<i>comedia de la muerte de cristo en ytaliano</i>			
	<i>Comedias de la fortuna en ytaliano</i>			
Ariosto, Ludovico	<i>Comedias del ariosto</i>			
Sénèque	<i>tragedias de Seneca con comento</i>			
Ariosto, Ludovico	<i>Comedias y satiras del ariosto</i>			
Sophocle	<i>tragedias de Sofocles y otros</i>			
Aretino, Pietro	<i>Comedias del arentino</i>			
	<i>La comedia del malcasado en ytaliano</i>			
	<i>tragedia de pompeyo magno en ytaliano</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Editeur	Année édition
Sophocle	<i>tragedias de sofocles</i>			
Jáuregui y Aguilar, Juan de	<i>el Retraido comedia contra Don ffranc.º de quebedo, 1rl</i>	Barcelone	Cormellas, Sebastián de	1635?

37. Les livres de théâtre de Cristóbal González Cossío de la Hoz

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rojas, Fernando de	<i>Celestina</i>			
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	<i>La sabia Flora malsabidilla</i>	Madrid	Luis Sánchez	1621
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	<i>El sagaz Estacio, marido examinado</i>	Madrid	Juan de la Cuesta	1620
Plaute	<i>La comedia de Plauto, intitulada Milite glorioso, traduzida en lengua castellana</i>	Anvers	Martin Nucio	1555

38. Les livres de théâtre de Ramírez de Prado Lorenzo

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
	<i>Poeti Graeci veteres tragici lyrici comici, Graec. Lat. Col. Allobrog, dos tomos.</i>			
Sophocle	<i>Sophoclis, tragaediae Graecè, cum notis Henrici</i>			1568

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
	<i>Stephani, Graecis, & Latinis 1568</i>			
Térence	<i>Terentij Comaediae, cum scholijs donati, & aliorum, Basileae 1538.</i>	Bâle		1538
Sénèque	<i>Iuuenal. fatyr. & Senecae traged. cum plur. comment. Venet. 1510.</i>	Venise		1510
Térence	<i>Terentij Comediae, cum comment, antiquo, Guidonis</i>			
Plaute	<i>Plauti comediae, varior. Lugd. Bat. 1645</i>	Leyda		1645
Térence	<i>Terentij Comediae cum Farnabio</i>	Amsterdam		1651
Plaute	<i>Plauti Comediae</i>	Leyde		1589
Aristophane	<i>Aristophanis Comediae, vndecim Latinae</i>	Venise		1548
Sophocle	<i>Sopholicis (Sophoclis) aliquot tragediae Latinae; item Euripidis; item M. Antonij Mayoragij, Antiparadoxon contra Ciceronem</i>	Lyon		1546
Térence	<i>Terentij Comed. Cum commentariolis</i>	Lyon		1560
Térence	<i>Terentij Comed. Ex recens. Victorij 1587.</i>			1587
Plaute	<i>Plauti Comed. Cum varijs lectionibus</i>	Bâle		1568
Sénèque	<i>Tragediae Selectae, Aeschlyli, Sophoclis, Euripid. Graeco, Latinae</i>	Paris		1567

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Térence	<i>Terentij Comediae, sex à Christophoro Colero</i>	Francfort		1594
	<i>Tragediae Selectae, Afschyli, Sophocl. Eurip. Latinè</i>	Paris		1567
Sénèque	<i>Senecae Traged. Ex Farnabio</i>	Francfort		1625
	<i>La Gara, obra Dramática, representada con música a la introducción del torneo que se celebró en Viena, por el nacimiento de la señora Doña Margarita de Austria, Poesía Italiana, con láminas</i>	Vienne	MATTEO RICCI ?	1652
Nolfi, Vincenzo	<i>El Bellerophonte, Drama Musical de Vincencio Nolfi, representado en Venecia, con tramoyas de Iamoco Torelli</i>			1642
Ferreira de Vasconcelos, Jorge	<i>Comedia Aulegraphia</i>	Lisbonne	Pedro Crasbeeck	1619
	<i>Comedias en honras de la Reyna Doña Isabel</i>	Madrid		1645
	<i>Theatro Poético de Comedias varias 7 part.</i>	Madrid		1654
Moreto, Agustín	<i>Comedias de Moreto, I parte</i>	Madrid	Diego Diaz de la Carrera	1654
	<i>Theatro Poético de doze Comedias, de varios, o séptima part.</i>	Madrid		1654
Sforza Pallavicino, Pietro	<i>Tragedia Italiana de S. Hermenegildo</i>	Rome	HÉRITIERS CORBELLETTI	1644

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Aversa, Tommaso	<i>El Bartolomeo, Tragedia Sacra, y otras Poesías Italianas, de Don Thomás de Auersa</i>	Trente	CARLO ZANETTI	1648
Ferreira de Vasconcelos, Jorge	<i>Comedia Vlisippo</i>	Lisbone	Pedro Crasbeeck	1618
Térence	<i>Comedias de Terencio, Latino, Hispánicas, por Pedro Simón, Barcelona 1599</i>	Barcelone		1599
Ferreira de Vasconcelos, Jorge	<i>Euphrosina, Comedia Portuguesa, por Franc. Ruiz Lobo, Lisb. 1616.</i>	Lisbonne	Antonio Alvarez	1616
Ferreira de Vasconcelos, Jorge	<i>Comedia Vlisippo de Ferreira, Lisboa 1618</i>	Lisbonne	Pedro Crasbeeck	1618
Sá de Miranda, Francisco de	<i>Comedia Portuguesa de los Villalpandos, Coimbra 1560</i>	Coimbra	Ioã de Barreyra	1560
Salvio, Alessandro	<i>la Scaccaide, obra trágica Italiana, Náp. 1612.</i>	Naples		1612
Trissino, Gian Giorgio	<i>tragedia de Sophosniba Vincencia 1585</i>	Vicence	ad instantia di Girolamo Brescia, 1585 (appresso Perin libraro, & Giorgio Greco compagni, 1585) ?	1585
Muñón, Sancho de	<i>Tragicomedia de Lysandro, y Roselia, en Madrid 1542</i>	Madrid		1542

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Villegas, Alonso de	<i>Comedia Seluaga</i>	Tolède	Joan Ferrer	1553
Sedeño de Arévalo, Juan	<i>Celestina en verso</i>	Salamanque		1540
	<i>Tragicomedia del Rey Don Manuel de Portugal</i>	Lisbonne		1619
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>La Dorotea</i>	Madrid	Imprenta Real	1654

39. Les livres de Rodrigo Méndez Silva

445

Auteur	Titre	Année édition	Lieu édition
Térence	<i>Las seis comedias de Terencio</i>	1583	Alcalà

40. Les livres de théâtre de Marín Martínez de Medrano

Auteur	Titre
Rojas, Fernando de	<i>La Celestina</i>

41. Les livres de théâtre de Juan Garcés

Auteur	Titre
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Un libro de comedias diferentes de Lope de Vega Carpio</i>

Auteur	Titre
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Un libro de comedias diferentes de Lope de Vega Carpio</i>
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Un libro de comedias diferentes de Lope de Vega Carpio</i>
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Un libro de comedias diferentes de Lope de Vega Carpio</i>
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Un libro de comedias diferentes de Lope de Vega</i>
Matos Fragoso	<i>El sabio en su retiro</i>

42. Les livres de théâtre de Antonio Gil Forneli

446

Auteur	Titre
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Teatro del mundo</i>

43. Les livres de théâtre de Mattia Casanate

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Plaute	<i>Plauti Comediae cum Lambino fol. Lutetiae</i>	Parisiis		1576
Rojas, Fernando de	<i>Celestina 12. Madrid 1601</i>	Madrid	Andrés Sánchez	1601
Plaute	<i>Plauti Comoediae</i>	Absterodam	Joan jansonium	1619
Sénèque	<i>Tragediae</i>	Amsterdami		1619
Térence	<i>sex Comoediae</i>	Amsterdami		1619?

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Sophocle	<i>Sophocle Tragediae cum comentariis</i>	Lugduni		1514
Plaute	<i>Plauti Comediae cum Comentariis</i>	Mediolani		1500
Aristophane	<i>Comoediae XI cum Commentariis</i>	Aureliae Allobrogum		1608
Sénèque	<i>Tragediae cum notis del Rio</i>	Parisiis		1620
Sophocle	<i>Tragoediae grec.lat interprete Vito Winsemio?</i>	Heidelbergae		1596

44. Les livres de théâtre de Girolamo Mercuri

447

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Pasca, Giovan Battista	<i>Comedia del Cavalier trascurato</i>	Macerata ?	Grisei et Piccini (éd. Bartolomeo Nicola Moreschi libraire à Naples) ?	1670?
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor Fido comentato de due Verati grande con figure, e legato in oro</i>			

IV. Les bibliothèques des hommes d'Église

45. Les livres de théâtre de Juan de Ribera

Auteur	Titre
Sénèque	<i>Seneca tragicus</i>
Aristophane	<i>Comedia Aristophan</i>
Plaute	<i>Comedie Aecii Plauti</i>
Plaute	<i>Comedia Plauti</i>
Térence	<i>Comedia Terentii</i>

448

46. Les livres de théâtre de Rodrigo Caro

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Plaute	<i>Comoediae, ex recognitione</i>	Wittenbergae	Schurerum	1621
	<i>Poete graeci veteres tragici, comici, lyrici, epigrammaticarii</i>	Géneve		1514
Térence	<i>Comoediae, sex</i>	Paris	C. Morellum	1607
Plaute	<i>Comoediae</i>	Lyon	Antonium Tardif	1599
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	Lyon	Ant. Gryphium	1576
Euripide, Sophocle, Eschyle	<i>Tragoediae selectae</i>	Paris	Henr. Stephanus	1567
Aristophane	<i>Comoediae</i>	Francfort		1586

47. Les livres de théâtre de Antonio Méndez Freyre

Auteur	Titre
Ferreira de Vasconcelos, Jorge	<i>Comedio ulipo en portugues</i>

48. Les livres de théâtre de Marco Moroni

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Ariosto, Ludovico	<i>Comedie di M. Lodouico Ariosto, cioe, i Suppositi, la Cassaria, la Lena, il Negromante, & la Scolastica... Di nuouo ristampate; & con somma diligenza ricorrette per Thomaso Porcacchi</i>	Venise	Gabriel Giolito de Ferrari	1562
Plaute	<i>Macci Plauti Comoediae viginti.</i>			
Sénèque	<i>Le Tragedie di Seneca, tradotte da m. Lodouico Dolce</i>	Venise	Gio. Battista, et Marchion Sessa	1560
Sophocle	<i>Sophokleous Tragoeidai hepta. Sophoclis tragoediae septem cum commentariis ... Ioachiimo Camerario</i>	Großenhain	ex officina Seceriana	1534
Aristophane	<i>Comoediae undecim</i>	Venise	Melchiorre Sessa	1548
	<i>Compositioni volgari, e latine fatte da diuersi, nella venuta in Venetia di Henrico 3. re di Francia, e di Polonia</i>	Venise	Domenico Farri	1574?

49. Les livres de théâtre de Orazio di Tabulazi Labro

Auteur	Titre	Année édition
Decio, Antonio	<i>Acripanda tragedia</i>	1592

50. Les livres de théâtre de Orazio Morandi

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rojas, Fernando de	<i>Celestina Tragicomedia spagnola</i>			
Salvio, Alessandro	<i>La scaccaide tragedia del Salvio</i>	Naples	Lazzaro Scoriggio?	1612?
Aretino Francucci, Scipione	<i>Belisario tragedia</i>		Evangelista Deuchino ?	1620 ?

51. Les livres de théâtre de Marchesi Raffaele

Auteur	Titre
Sénèque	<i>Seneca Tragedie</i>

450

52. Les livres de théâtre de Giovanni Paolo Suardi

Auteur	Titre
Sénèque	<i>Tragediae</i>

53. Les livres de théâtre de Nicolò Nicolini

Auteur	Titre	Genre	Année édition	Lieu édition
Dolce, Agostino	<i>Almida tragedia</i>	Tragédie	1605?	Udine?

54. Les livres de théâtre de Carlo Camillo II Massimo

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Camerino, José	<i>La dama beata</i>	Madrid	Pablo de Val	1655
Plaute	<i>Plauto comedie in 12.</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
	<i>Marci Accii Plauti Comoediae XX</i>			
Plaute	<i>Plauto in 16. Corame rosso dor.° Comoediae XX</i>			
Térence	<i>Terentio uolgare in 12.</i>	Rome	Bartolommeo Zanetti	1612
Térence	<i>Terentius in 12. marocch.° rosso Comoediae sex.</i>			
	<i>Progne tragedia in 4.</i>			
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pastor Fido con figure in 4.</i>	Venise		
Bonarelli, Prospero	<i>Solimano Tragedia in 4. Uerde</i>			
Montalbán, Pérez de	<i>Comedias de Montalban tom. 2. in 4.</i>			
	<i>Comedias espagnolas de diverso tom. 4</i>			
Sforza Pallavicino, Pietro	<i>L'Ermenegildo in 12. rosso marocch.°</i>	Rome	Hérities du Corbelletti	1655
Theodoli, Giuseppe	<i>Il Demetrio Moscouita Tragedia in 12.</i>	Bologne	Giacomo Monti	1652
Rojas, Fernando de	<i>Celestina Tragicomedia in 8.</i>	Venise		
Accademici Sfaccendati nell'Aricea	<i>Gl'inganni Innocenti ouero l'Adalinda Favola Drammatica musicale</i>	Ronciglione		1673
Vittori Loreto	<i>La Galatea Dramma musicale</i>	Rome	Vincenzo Bianco	1639
Vitali, Filippo	<i>L'Aretusa favola in musica</i>	Rome	Luca Antonio Soldi	1620
Mazzocchi, Domenico	<i>La Catena d'Adone del Mazzocchi</i>	Venise	Alessandro Vincenti	1626
Tenaglia, Anton Francesco	<i>Clearco Dramma musicale del tenaglia</i>	Rome	Giacomo Dragoncelli	1661
Landi, Stefano	<i>D' Alessio Dramma musicale del Landi</i>	Rome	Paolo Masotti	1634
	<i>Rapimento di Proserpina Dramma musicale</i>			
	<i>Trionfo della pietà Dramma musicale</i>			
Rossi, Michelangelo	<i>Erminia sul Giordano Dramma musicale</i>	Rome?	Paolo Masotti?	1637?
Mazzocchi, Virgilio	<i>San Bonifatio</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rossi, Luigi	<i>Il palazzo incantato o il Palazzo d'Atlante</i>			

55. Les livres de théâtre de Léopold de Médicis

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
	<i>Un volume di Commedie di diversi, in Lingua Spagnola</i>			
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Celio, Drama musicale</i>	Florence		
Rinuccini, Ottavio	<i>La Dafne</i>	Florence		
Tasso, Torquato	<i>Aminta</i>			
Caro, Annibale	<i>Gli straccioni</i>	Venise		?
Ariosto, Ludovico	<i>La Lena</i>	Venise		1535
Ariosto, Ludovico	<i>Il Negroamante</i>	Venise	Bindoni ?	1535
Dovizi, Bernardo, dit le Bibbiena	<i>Calandra</i>	Venise		1536
Ariosto, Ludovico	<i>Cassaria</i>	Venise		1537
Ariosto, Ludovico	<i>Suppositi</i>	Venise		1537
Lanci, Cornelio	<i>Mestola</i>	Florence		1538
Fiorenzuola, Agnolo	<i>I Lucidi</i>	Florence	Giunti	1552
Rojas, Fernando de	<i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	Venise	Giolito	1553
Cornacchini, Domenico	<i>Gl'Inganni</i>	Florence	Giunti	1562
Trissino, Gian Giorgio	<i>La Sofonisba</i>	Venise; Rome		1562; 1524

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Dolce, Lodovico	<i>Giocasta</i>	Venise		1566
Sperone Speroni	<i>La Canace</i>	Venise		1566
Sophocle	<i>Sophoclis Tragoediae</i>	Genève	Henricum Stephanum	1568
Sophocle	<i>Sophoclis Tragoediae</i>	Anvers		1584
Tasso, Torquato	<i>Il Torrismondo</i>	Gênes		1597
Decio, Antonio	<i>Agripanda, Tragedia</i>	Venise		1598
Chiabrera, Gabriello	<i>Il rapimento di Cefalo</i>	Florence		1600
Rinuccini, Ottavio	<i>L'Euridice</i>	Florence		1600
Tansillo, Luigi	<i>Il Cavallarizzo</i>	Vicence	Giorgio Greco?	1601
Della Porta, Giovanni Battista	<i>L'Astrologo</i>	Venise	PIETRO CIERA	1606
Salviati, Lionardo	<i>Due Commedie (Il Granchio e La Spina, con un dialogo dell'Amicizzia)</i>	Florence		1606
Aristophane	<i>Aristophanis Comoediae XI</i>	Genève	Caldorianaesocietatis	1607
Della Porta, Giovanni Battista	<i>La Sorella</i>	Venise	GIOVANNI ALBERTI	1607
Della Porta, Giovanni Battista	<i>La Fantesca</i>	Venise	GIOVANNI BATTISTA BONFANDINO	1610
Grigioni, Ambrogio	<i>L'eununco della regina candace, comedia sacra</i>	Florence	Giunti	1613
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte tercera de la Comedias de Lope</i>	Madrid	en casa de Miguel Serrano de Vargas	1613
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor Fido, e Rime</i>	Venise		1615
Bonarelli, Guidobaldo	<i>Fillo di Sciro</i>	Naples		1616
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte octava de las Comedias de lope</i>	Barcelone	Sebastián de Cormellas	1617
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Segunda parte de las Comedias de Lope</i>	Madrid	Juan de la Cuesta	1618

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Decima parte de la Comedias de Lope</i>			1618
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Onzena Parte de las Comedias de Lope</i>	Barcelone	Sebastián de Cormellas	1618
Sforza, Giovanni Maria Pico	<i>Insoliti Amori</i>	Florence		1618
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Dozena parte de las Comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1619
Sénèque	<i>Seneca Tragoediae</i>	Paris		1619
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Trezena parte de las comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1620
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il Pastor fido, con figure</i>	Venise	G.B. Ciotti	1621
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte catorze de las comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Fernando Correa de Montenegro	1621
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Decimaquinta parte de las comedias de Lope</i>	Madrid	a costa de Alonso Pérez	1621
Andreini, Giovanni Battista	<i>Le due Commedie in Commedia</i>	Venise	GHIRARDO E ISEPPO IMBERTI	1623
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte XVIII de las Comedias de Lope</i>	Madrid	Juan Gonzalez	1623
Salvadori, Andrea	<i>Il Medoro</i>	Florence		1623
Cicognini, Iacopo	<i>La Celeste Guida</i>	Venise	BERNARDO GIUNTA	1625
Cicognini, Iacopo	<i>La Finta Mora</i>	Florence	Giunti?	1625
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las Comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1625
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso Poeta Lope de Vega y Carpio. Par I.</i>	Saragosse	Juan de Larumbe	1626
Benamati, Guido Ubaldo	<i>Mondi Eterei</i>	Parme	Viotti	1628

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Della Porta, Giovanni Battista	<i>La Cinzia</i>	Venise	GIO. BATTISTA COMBI	1628
Della Porta, Giovanni Battista	<i>La Carbonaria</i>	Venise	GIO. BATTISTA COMBI	1629
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>La Dorotea</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1632
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Veinte y una parte de las Comedias de Lope</i>	Madrid	veuve Alonso Martín	1635
Coppola, Giovanni Carlo	<i>Le nozze degli dei. Con figure di Stefano della Bella</i>	Florence		1637
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte veinte y tres de las comedias de Lope</i>	Madrid	Maria de Quiñoes [veuve Pedro Madrigal]	1638
Costa, Margherita	<i>Flora feconda</i>	Florence		1640
Costa, Margherita	<i>La Flora feconda</i>	Florence		1640
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Segunda parte de las comedias de Don Pedro Caderon</i>	Madrid	Carlos Sánchez Bravo	1641
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Ventiquatro parte perfeta de las Comdias de Lope</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1641
Tortoletti, Bartolomeo	<i>La Scena Reale, Tragedie</i>	Rome	LODOVICO GRIGNANI	1645
Bonarelli, Pietro	<i>Melodrammi</i>	Ancône		1647
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte veinticinco perfeta y verdadera</i>	Saragosse	veuve Pedro Vergés	1647
Briccio, Giovanni	<i>Pantaleone Imbertonato</i>	Trévise		1648
Errico, Scipione	<i>La Deidamia</i>	Venise		1650
Berni, Francesco	<i>Gli sforzi del desiderio</i>	Ferrare		1652
Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>Tragedie, Parte prima</i>	Florence		1655

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>Tragedie, Parte seconda</i>	Florence		1655
Bonarelli, Guidobaldo	<i>Olmiro regia pastorale</i>	Rome		1655
Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>Drammi musicali morali</i>	Florence		1656
Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>Drammi Musicali Morali. Parte seconda</i>	Florence		1656
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Gjasone</i>	Florence	Onofri?	1656?
De Dottori, Carlo	<i>Aristodemo</i>	Padoue		1657
Moniglia, Giovanni Andrea	<i>L'Ipermestra</i>	Bologne		1658
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Le Moglie de' quattro Mariti</i>	Venise		1659
Cortesi, Cortese	<i>Amor vuol gioventù</i>	Viterbo		1659
	<i>La Dafne. Favola da recitarsi in musica</i>	Ferrare		1660
Bartolomei Smeducci, Girolamo	<i>La fedeltà di Alceste</i>	Florence		1661
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Il maggior mostro del mondo</i>	Venise	N. PEZZANA	1662
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>La forza del fato, ovvero matrimonio della morte</i>	Bologne	Barbieri?	1663
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>I due Prodiggi ammirati, ovvero il Privato favorito per forza</i>	Bologne	Barbieri?	1664
Susini, Pietro	<i>Le nozze in sogno</i>	Florence		1665
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Le gelosie fortunate del principe Rodrigo</i>	Bologne	Giacomo Monti	1666
	<i>La rivalità favorevole</i>	Florence		1668
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Il Segreto in Pubblico</i>	Bologne		1669

56. Les livres de théâtre de Giovanni Andrea Buffolino

Auteur	Titre
--------	-------

Auteur	<i>Titre</i>
Boccaccio, Camillo	<i>Nerone opera</i>
Tasso, Torquato	<i>Aminta</i>

V. Liste de livres de théâtre de la noblesse

57. Les livres de théâtre de Doña Brianda de la Cerda

Auteur	Titre
Sá de Miranda, Francisco de	<i>Comedia dos Estrangeiros?</i>

58. Les livres de théâtre du Comte de Gondomar

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Aristophane	<i>Comaediae 9</i>	Venise		1492
Euripide	<i>Tragoediae</i>	Bâle		
Euripide	<i>Medea et Andromache</i>			
Sophocle	<i>Tragoediae 7</i>	Paris		1568
Sophocle	<i>Tragoediae 7</i>	Florence		1522
Sophocle	<i>Tragoediae</i>	Venise		1502
Térence	<i>Comaediae</i>	Venise		1586
Sénèque	<i>Tragoediae</i>	Lyon		1548
Térence	<i>Comoediae</i>	Venise		1553
Aristophane	<i>Comoedia 11</i>	Bâle		1539
Naogeorgus, Thomas	<i>Tragoedia noua Pammachius</i>	Wittembergae		1538
Sénèque	<i>Tragiediae</i>	Amsterdam		1619
Térence	<i>Comoediae sex</i>	Amsterdam		1619
Plaute	<i>Comoediae duperstites viginti</i>	Amsterdam		1619
Térence	<i>Las seis comedias de Terencio</i>	Saragosse	Juan Soler?	1577

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Perálvarez de Ayllón	<i>Comedia de Preteo y Tibaldo</i>	Valladolid	Bernardino de Sacto Domingo	
Bermudez, Jerónimo	<i>Primeras tragedias españolas</i>	Madrid	Francisco Sánchez?	1577
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedias</i>			
Lope de Vega y don Luys de Gongora	<i>Quatro Comedias</i>	Madrid		1617
Cervantes Saavedra, Miguel de	<i>8 Comedias</i>	Madrid	veuve Alonso Martín	1615
Sedeño de Arévalo, Juan	<i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	Salamanque	Pedro de Castro	1540
Cueva, Juan de la	<i>La parte de sus comedias y tragedias</i>	Séville	Juan Leon	1588
Muñón, Sancho de	<i>Tragicomedia de Lysandro y Roselia</i>			
Hurtado de la Vera, Pedro	<i>Comedia intitulada Doleria, del sueño d'el mundo</i>	Paris	Jean Foüet	1614
Virués, Cristóbal de	<i>Obras trágicas y líricas</i>	Madrid	Alonso Martín	1609
Antonio Prestes e Luis de Camoes	<i>Primera parte dos autos e comedias feitas por Antonio Prestes e Luis de Camoes</i>			1587
Vicente, Gil	<i>Obras de Gil Vincente, que son comedias, farsas, deuotas, rimas</i>	Lisbonne	Andres Lobato	1586
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Vlysipo</i>	Lisbonne	Pedro Crasbeeck	1618
Sá de Miranda, Francisco de	<i>Comedias dos Vilhalpandos</i>	Coimbra	Antonio de Mariz	1560
Salinero, Giulio	<i>Alceste, tragedia di Salinero Giulio</i>	Gênes	Hérities de Girolamo Bartoli?	1593
Panciatichi, Vincenzo	<i>Gl'amorosi affanni</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti Senese	1606
Malmignati, Giulio	<i>Il clorindo. Tragedia pastorale</i>	Trévise	Aurelio Reghettini	1604

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Bonarelli, Prospero	<i>Il Solimano. Tragedia</i>	Florence	Pietro Cecconcelli	1620
Salviati, Lionardo	<i>Due Comedie: Il Granchio e la Spina</i>	Florence	Cosimo Giunti	1606
Buonfanti, Pietro	<i>Errori, incogniti, comedia e la sporta commedia Giovanni Battisti Gelli</i>	Florence	Giorgio Marescotti?	1594
Oddi, Sforza degli	<i>Prigione d'Amore. Commedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1592
Buonaparte, Niccolò	<i>La vedova, commedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1592
Rucellai, Giovanni	<i>Rosmunda, tragedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1593
Fiorenzuola, Agnolo	<i>La trinitia</i>	Florence	Filippo Giunti	1593
D'Ambra, Francesco	<i>La Cofanaria</i>	Florence	Filippo Giunti	1593
Secchi, Niccolò	<i>Gl'inganni, commedia</i>	Florence	Filippo Giunti	1615
Borghini, Raffaello	<i>Diana pietosa</i>	Florence	Giorgio Marescotti	1586
Razzi, Silvano	<i>La Gostanza</i>	Florence	Cosimo Giunti	1604
Malavolti, Ubaldino	<i>I servi nobili</i>	Siègne	Salvestro Marchetti	1605
Villifranchi, Giovanni	<i>Astrea</i>	Venise	Gio. Battisti Ciotti	1594
Florio, Gismondo	<i>Epiro consolato</i>	Modène	Gio. Maria Verdi	1604
Matteacci, Pietro	<i>I tormenti d'amore</i>	Venise	Sessa	1605
Piccolomini, Alessandro	<i>Amor costante</i>	Venise	Lucio Spineda	1601
Pino, Bernardino da Cagli	<i>Lo sbratta</i>	Venise	Lucio Spineda	1603

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Dovizi, Bernardo, dit le Bibbiena	<i>Calandra</i>	Florence	Giunti	1558
Dolce, Lodovico	<i>Le troiane</i>	Venise	Paolo Ugolino	1593
Lottini, Giovanni Angelo	<i>Santa rappresentazione del martirio di Santa Christina</i>	Serravalle di Vénise	Marco Claseri	1605
Lottini, Giovanni Angelo	<i>Sacra rappresentazione di Santa Agnesa</i>	Serravalle di Vénise	Marco Claseri	1605
Isabelli, Giovanni Battista	<i>La conversione di Santa Catherina</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Romei, Alfonso	<i>Gli Afflitti consolati</i>	Venise	Sebastiano de Combi	1606
Podiani, Francesco	<i>Gli schiavi d'amore</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607
Benedetti, Pietro	<i>Il magico legato</i>	Venise	Giovanni Alberti	1607
Tregiani, Domenico	<i>Il ladro caco</i>	Venise	Lucio Spineda	1606
D'Ambra, Francesco	<i>Il furto</i>	Venise	Domenico Cavalcalupo	1584
Riccioli, Raffaello	<i>Il vecchio geloso</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606
Ariosto, Ludovico	<i>Comedie di m. Lodouico Ariosto, cioè, i Suppositi, la Cassaria, la Lena, il Negromante, [et] la Scolastica.</i>	Venise	Gabriele Giolito de' Ferrari	1562
Lottini, Giovanni Angelo	<i>Sacra rappresentazione dei sette beati fondatori della religione de'servi</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1606
Liccio, Gasparo	<i>La trionfatrice Christina</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1606
Briccio, Giovanni	<i>I difettosi, commedia</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Lucchetti, Eusebio	<i>Le due sorelle riuali, comedia noua</i>	Venise	Hérities d'Altolobello Salicato	1609
Forzaté, Claudio	<i>Recinda</i>	Venise	Bern. Giunta, Gio. Batt. Ciotti	1609
Negro, Marino	<i>La pace</i>	Venise	Alessandro de' Vecchi, (appresso Daniel Bissuccio)	1606
Glorizio, Ottavio	<i>Le spezzate durezza</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606
Torelli, Giulio Cesare	<i>L'anchora</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido</i>	Venise	Alessandro de Vecchi?	1606
Mercati, Guidobaldo	<i>Tragedia ouero Rappresentatione di Santa Orsola di Bretagna</i>	Serrvalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Lottini, Giovanni Angelo	<i>San Lorenzo</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Vialardi, Francesco Maria	<i>Il pignatto grasso. Commedia del pastor manopolitano</i>	Venise	Felice Barezzi	1612
Claudi, Francesco	<i>Le lettere di cambio</i>	Venise	Giovanni Alberti	1606
Faroni, Alessandro	<i>I sospetti</i>	Venise	Gio. Battista Ciotti	1603
Giustiniano, Gierolamo	<i>Christo in passione : tragedia spirituale</i>	Venise	presso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti [et] Compagni	1611
Porta, Malatesta	<i>I santi innocenti</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Centio, Alessandro	<i>Il padre afflitto</i>	Venise	Alessandro dei Vecchi	1606
Ercolani, Ercolano	<i>Eliodoro</i>	Siene	Matteo Florimi	1605
Ghirlandi, Fulvio	<i>Gli amorosi travagli</i>	Florence	Cosimo Giunti	1609
Leoni, Ambrosio	<i>La taide convertita</i>	Venise	Gratioso Parchacino	1606

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Cecchi, Giovanni Maria	<i>L'esaltatione della Santa Croce : ridotta in atto recitabile</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Bozi, Paolo	<i>Rappresentatione del Giudicio Vniuersale</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Liviera, Giovanni Battista	<i>Giustina vergine e martire santissima : hierotragedia</i>	Serravalle de Venetia	Marco Claseri	1605
Brunetto, Piergiovanni	<i>Dauid sconsolato : tragedia spirituale</i>	Serravalle de Venetia	Marco Claseri	1605
Lottini, Giovanni Angelo	<i>San Lorenzo</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Lottini, Giovanni Angelo	<i>San Giovanni</i>	Serravalle de Venetia	Marco Claseri	1605
Spezzani, Antonio	<i>Rappresentatione di santa Catherina</i>	Serravalle di Venetia	Marco Claseri	1605
Forteguerra, Silvio	<i>La Filippa : fauola rusticale composta nuouamente</i>	Sienne	Saluestro Marchetti	1605
Gelli, Giovanni Battista	<i>Lo errore</i>	Florence	Giunti	1603
Borghini, Raffaello	<i>L'amante Furioso</i>	Venise	presso Gio. Battista, et Gio. Bernardo Sessa	1597
Torres Naharro, Bartolomé	<i>Propaladia, de Bartolomé de Torres y Naharro. Y Lazarillo de Tormes.</i>	Madrid		1573
Torres Naharro, Bartolomé	<i>Propaladia, de Bartolomé de Torres</i>	Anvers		

59. Les livres de théâtre de Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido. Tragicommedia pastorale</i>	Venise	G.B. Bonfadino	1590

60. Les livres de théâtre de Diego de Silva y Mendoza de Salinas

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia Vlysippo</i>	Lisbonne	Pedro Crasbeeck	1618

61. Les livres de théâtre de Pedro Zorrilla de Velasco

Auteur	Titre	Lieu édition	Année édition
Torretti Francesco	<i>La pazzia di Clorinda</i>	Viterbo	1625/28?

62. Les livres de théâtre du roi Philippe IV

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Plaute	<i>Amphytrion traducida por Francisco de Villalobos</i>			1517
Térence	<i>Las seis comedias de Terencio traducida por Pedro Simon Abril</i>	Saragosse	Juan Soler	1577
Prestes, António Luís de Camões	<i>Primeira parte dos autos e comedias portuguesas feitas por</i>	Lisbonne	Andrés Lobato	1587
Virués, Cristóbal de	<i>Obras tragicas y liricas del capitán christoual de Virues</i>	Madrid	Alonso Martín	1609
Plaute	<i>Proverbios de Villalobos y Comedia Amfitrion</i>	Séville	Diaz	1574
Bevilacqua, Giovanni Domenico	<i>La reyna matilda tragedia</i>	Naples	Felice Estillola	1597
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Vega del Parnaso de Lope de Vega</i>	Madrid	Imprenta del Reino	1637
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio</i>	Valladolid	Juan de Bostillo	1609
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio: que contiene otra doze</i>	Barcelone	Sebastian de Cormellas	1611
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores</i>	Madrid	Miguel Serrano	1613

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Doze comedias de Lope de Vega Carpio: sacadas de sus originales: quarta parte</i>	Pamplona	Nicolas de Assiayn	1614
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Flor de las comedias de España de diferentes autores: quinta parte</i>	Barcelone	Sebastian de Cormellas	1616
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>El Fenix de España Lope de Vega Carpio: sexta parte de sus comedias corregida y emmendada</i>	Madrid	Juan de la Cuesta	1616
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>El fenix de España Lope de Vega Carpio: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1617
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Doze comedias de Lope de Vega: sacadas de sus originales por el mismo: nouena parte</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1617
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio: sacadas de sus originales</i>	Madrid	Diego Flamenco	1621
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Onzena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio: sacadas de sus originales</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1618
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1619
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1620
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Juan de la Cuesta	1620
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Fernando Correa de Montenegro	1621
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Decima Sexta parte de las Comedias de lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1622
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Decima septima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Fernando Correa de Montenegro	1621
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Decima octaua parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1623
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte decinueue y la mejor parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1624

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio dividida en dos partes</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1625
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales</i>	Madrid	Alonso Martín de Balboa	1635
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope de Vega Carpio: sacadas de sus verdaderos originales</i>	Madrid	Juan Gonçalez	1635
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastorfido: tragicomedia pastorale</i>			
Sénèque	<i>Le tragedie di Seneca, tradotte da M. Lodovico Dolce</i>	Venise	Gio Battista et Marchion Sessa F.	1560
Plaute	<i>Comedia di Plauto intitolata l'Amphitriona, tradotta dal latino al volgare per Pandolfo Colonnuto</i>	Venise	Nicolo d'Aristotile dit le Zoppino	1530
Torelli, Pomponio	<i>La Merope et il Tancredi tragedie</i>	Parme	Erasmus Viotti	1598
Dolce, Lodovico	<i>Tragedie di Lodovico Dolce: Cioè, Giocasta, Medea, Didone, Ifigenis Thieste, Hecuba/Di nuovo ricorrette e ristampate</i>	Venise	Gabriel Giolito de' Ferrari	1560
Piccolomini, Alessandro	<i>I tre libri della retorica a Theodette. Tradotta da Alessandro Piccolomini</i>	Venise	Francesco de' Franceschi	1571
Rojas, Fernando de	<i>Libro de Calixto y Melibea y Celestina</i>	Séville		1502
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>Comedia de Eufrosina/traducida de la lengua potuguesa en castellano por Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra</i>	Madrid	Imprenta Reino	1631
Piccolomini, Alessandro	<i>Amor Costante</i>	Venise	Altobello Salicato	1586
Térence	<i>Le Comedie di Terenzio volgari/di nuovo ricorrett, et a' migliorar tradottione ridotta</i>	Venise	In casa d' figliuoli di Aldo	1546
Bentivoglio, Ercole	<i>Il Geloso, comedia del S. Hercole Bentivoglio</i>	Venise	G. Giolito de Ferrari	1545
Della Porta, Giovanni Battista	<i>Comedie, cioe la Trappolaria, L'Olimpia Et la Fantesca. Novamente poste in luce et con diligenza corrette</i>	Venise	Sessa	1597

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	<i>El cortesano descortes</i>	Madrid	veuve Cosme Delgado	1621
Plaute	<i>La comedia de Plauto intitulada Milite glorioso, traduzida en lengua castellana/La comedia de Plauto intitulada Menechmos, traduzida en lengua castellana por el mismo author</i>	Anvers	Martin Nucio	1555
Piccolomini, Alessandro	<i>Amor costante</i>	Venise	Michele Bonibelli	1595
Cinquanta, Benedetto	<i>Il Figliol prodigo: rappresentazione morale in versi</i>	Milan	Gio. Battista Malatesta	1633
Rueda, Lope	<i>Compendio llamado el deleytoso...</i>	Logroño	Mathias Mares	1588
Prestes, António et Camões, Luís de	<i>Comedias Portuguesas</i>	Lisbonne	Andrés Lobato	1587
Fiorillo, Silvio	<i>La Lucilla costante con le ridicolose desfide e prodezze di Policinella. Comedia curiosa.</i>	Milan		1632
Bartolaia della Mirandola, Lodovico	<i>La ninfa cacciatrice. Favola boscareccia</i>	Venise	Alessandro Vecchi	1620

63. Les livres de théâtre de Agustina Spínola y Eraso et de don Julián de Palomares

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Tasso, Torquato	<i>Aminta</i>	Roma	ESTEVAN DAVILA	1607
Guarini, Giovanni Battista	<i>El pastor fido</i>	Venezia	Ciotti?	1602

64. Les livres de théâtre de Guiomar Antonia Herrera de Guzmán

Auteur	Titre
Montalbán, Pérez de	<i>Comedias de Montalban primera parte</i>
	<i>Flor de comedias de diferentes yngenios</i>

Auteur	Titre
	<i>Laurel de comedias</i>
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedias parte veinte y una de lope</i>
	<i>Dos libros de comedias sueltas</i>
	<i>Parte octava de comedias diferentes</i>
	<i>Parte diez y ocho de comedias de diferentes autores, 12 rs</i>

65. Les livres de théâtre de Antonio Juan Luís de La Cerda

468

Auteur	Titre	Lieu édition	Editeur	Année édition
Ariosto, Ludovico	<i>Comedie</i>			
Ferreira de Vasconcelos, Jorge Fernando Ballesteros y Saavedra	<i>La Comedia eufrosina</i>			
Dovizi, Bernardo, dit le Bibbiena	<i>Comedia intitolata Calandra</i>			
Galladei Maffeo	<i>Medea Tragedia</i>			
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido, tragicomedia pastorale en francés</i>			
Oddi, Sforza degli	<i>L'erofilomachia, ovvero Duello d'Amore e d'Amicizia, Comedia</i>			
Parabosco, Girolamo	<i>L'Ermafrodito</i>			
Razzi, Girolamo	<i>Comedias</i>			
Sophocle	<i>Tragedias</i>			
Antemio ?	<i>Comedias</i>			
Caribay, Pedro	<i>Comedias</i>			
Ferrara, Alfonso Romei da	<i>Comedias</i>			
García, Juan Bautista	<i>Tragedias de Sófocles y Demóstenes</i>			
Manarinola, Antonio	<i>Susana, tragedia sacra</i>			
Accademici Intronati di Siena	<i>Los engañados</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Editeur	Année édition
Guarini, Giovanni Battista	<i>La Hidrópica</i>	Venise	Gregorio de' Monti	
	<i>Comedias griegas</i>			
Térence	<i>Comedias</i>			

66. Les livres de théâtre de Antonio Mexía de Tovar y Paz, comte Molina de Herrera

Auteur	Titre	Genre
	<i>un libro de comedias diferentes</i>	Comédie

469

67. Les livres de théâtre de Juan Francisco Pacheco

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Rojas, Fernando de	<i>Calisto y Melibea, tragicomedia en prosa</i>	Anvers	Guillaume Montano?	1539
Aristophane	<i>Comediae undecim.</i>	Genève	Caldoriana societatis	1607
Euripide	<i>Tragediae</i>	Bâle	Ioannem Oporinum	1562
Térence	<i>Comoediae</i>	Paris	ex typographia regia	1642
Plaute	<i>Comediae viginti & fragmenta.</i>	Paris	Fredericum Leonard	1679
Térence	<i>Comaediae sex.</i>	Paris	Fredericum Leonard	1675
Térence	<i>Eadem, Comaediae sex.</i>	Francfort		1623
Plaute	<i>Comaediae.</i>	Leyde	Officina Hackiana	1664
Térence	<i>Comaediae.</i>	Leyde		1662
Sénèque	<i>tragaediae.</i>	Paris	Petrum Lamy	1660
	<i>Amor tra le armi, o vero corbulone in Armenia, opera in musica.</i>	Milan		1673

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Giuseppe da Chiusa (Ranuccio?)	<i>Il Principe Casimiro</i>	Venise		1659
Groto, Luigi	<i>Il pentimento amoroso, nuova favola pastorale</i>	Venise		1575
Guarini, Giovanni Battista	<i>Il pastor fido</i>	Paris		1678
Bonarelli, Guidobaldo	<i>Filli di Sciro</i>	Venise		1607
Ongaro, Antonio	<i>L'Alceo</i>	Ferrare	Vittorio Baldini	1614
Chevreau, Urbain	<i>Les deux amants</i>	Paris	Toussaint Quinet	1638
Tasso, Torquato	<i>L'Aminte. Comedie pastorale. Avec figures</i>	La Haye	Levyn van Dyk	1681
Cyrano de Bergerac, Hector-Savinien	<i>Le pedant jovè, comedie en prose</i>	Paris		1657
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedias</i>			1624
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Autos sacramentales</i>	Saragosse	Pedro Vergés	1644
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>La vega del Parnaso, comedias y poesías varias</i>	Madrid	en la Imprenta del Reino	1637
Molina, Tirso de	<i>Comedias</i>			1629
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Comedias</i>	Madrid		
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Autos sacramentales</i>	Madrid	Imprenta Imperial, Fernandez de Buendia	1677
Cervantes Saavedra, Miguel de	<i>Comedias y entremeses</i>	Madrid	veuve Alonso Martín de Balboa	1615
Montalbán, Pérez de	<i>Comedias</i>	Valence	Claudio Macé	1652
Moreto, Agustín	<i>Comedias</i>	Valence	Benito Macé	1676
Salazar y Torres, Agustín de	<i>Comedias</i>	Madrid	Francisco Sanz	1681
Diamante, Juan Bautista	<i>Comedias</i>	Madrid	Andres Garcia	1670
Rojas, Francisco de	<i>Comedias</i>	Madrid	Lorenço Garcia de la Iglesia	1680
Ruiz de Alarcón y	<i>Comedias</i>	Madrid	Juan Gonzalez	1628

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Mendoza, Juan				
Matos Fragoso	<i>Comedias</i>	Madrid		1642
Cubillo de Aragón, Álvaro	<i>El enano de las Musas, comedias y obras poéticas diversas</i>	Madrid	María de Quiñones	1654
	<i>Autos sacramentales y al Nacimiento de Christo</i>	Madrid		1675
	<i>Recopilación de las mejoras comedias de España, impresas en varias ciudades y años</i>			
	<i>Prosigue la misma recopilación, hasta la parte o tomo 47, que son tomos 7.</i>			
	<i>Comedias de diferentes autores</i>			

471

68. Les livres de théâtre de Sertorio Quattromani

Auteur	Titre
Aristophane	<i>Le comedie di Aristofane</i>
Carbone, Nicola	<i>Althea tragedia</i>
Martirano, Coriolano	<i>Tragedie di Martirano</i>
Sénèque	<i>Tragedia di Seneca</i>
Telesio, Antonio	<i>una Tragedia</i>

69. Les livres de théâtre de Luca Antonio Alessandri

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Contarini, Francesco	<i>Comedia chiamata Fiammetta</i>	Venise	Ambrosio Dei	1611
Sénèque	<i>Tragedie</i>	Florence	Filippo Giunti	1513

70. Les livres de théâtre de Fortuniano Sanvitali

Auteur	Titre
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastorfido</i>
Parabosco, Girolamo	<i>Il Viluppo comedia</i>
Ongaro, Antonio	<i>Alceo favola piscatoria</i>
Sperone Speroni	<i>Canace comedia</i>

71. Les livres de théâtre de Anton Brignole Sale

Auteur	Titre
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedie di Lope di vega in 4°</i>
Plaute	<i>Plauti comedi, e in 16°</i>

472

72. Les livres de théâtre de Giulio Pallavicino

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Anguillara, Giovanni Andrea dell'	<i>Edippo Tragedia dell'Anguillara</i>	Padoue	Pasquati?	1556?
	<i>Farsa delo cornudo</i>			
Decio, Antonio	<i>Acripanda tragedia</i>			
	<i>Giustina tragedia</i>			
Manfredi, Muzio	<i>Semiramis tragedia</i>			
Manfredi, Muzio	<i>Semiramis boschereccia</i>			
	<i>Preturiani tragedia</i>			
	<i>In Cesare tragedia</i>			
	<i>Antigone tragedia</i>			
	<i>Gallatea tragedia</i>			
	<i>Teatro di Cornelei (Corneile?)</i>			
	<i>Elisa tragedia</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor fido</i>			

73. Les livres de théâtre de Gregorio Malvezzi

Auteur	Titre
Trissino, Gian Giorgio	<i>La Sofonisba</i>
Sénèque	<i>Seneca tragedie</i>

74. Les livres de théâtre de Anna Marchesini

Auteur	Titre	Lieu édition	Année édition
Bentivoglio, Carlo	<i>Il Corindo favola pastorale</i>	Bologne	1640
Secchi, Niccolò	<i>Gl'Inganni, commedia</i>	Florence	1562
Ferrari, Benedetto (dit de la Tiorba)	<i>La maga fulminata</i>	Bologne	1641

473

75. Les livres de théâtre de Giovanni Vincenzo Imperiale

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
	<i>Comedie varie</i>			
Ansaldo, Giovanni Anonio	<i>Zenobia, Regina d'Armenia, tragedia</i>	Turin	Meruli?	1626?
	<i>Comedie diverse</i>			
	<i>Commedie Varie, in 8</i>			
Tasso, Torquato	<i>Arte Poetica</i>			
Ruzzante	<i>Commedie Varie</i>			
	<i>Commedie varie</i>			
	<i>Commedie varie</i>			
	<i>Commedie varie</i>			
	<i>Nascosto, tragedia</i>			

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
	<i>Baruno, comedia</i>			
	<i>Il varo commedia</i>			
Sénèque	<i>Senecae tragediae</i>			
	<i>Cryspus tragediae</i>			
Aristophane	<i>Aristophani (sic) tragediae</i>			
Trissino, Gian Giorgio	<i>Poetica volgare</i>			
Guarini, Giovanni Battista	<i>Guarino Pastor fido</i>			
	<i>Comedie diverse in pagina</i>			
Cebà, Ansaldo	<i>Alcippo Tragedia</i>			
Ingegneri, Angelo	<i>Pastorale d'angelo Ingegneri</i>			
Guarini, Giovanni Battista	<i>Guarrini pastor (fido)</i>			

76. Les livres de théâtre de Gerolamo Balbi

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Sperone Speroni	<i>Canace tragedia</i>	Venise		
Rojas, Fernando de	<i>Celestina Tragedia de Calisto e melibea</i>		ex officina Plantiniana	
Rojas, Fernando de	<i>Celestina Tragicomedia de calisto e melibea</i>			
Torelli, Pomponio	<i>La Galatea</i>	Parme		
Cortesi, Cortese	<i>Giustina, tragedia</i>	Vicence	Lorenzo Lori e Giacomo Cescato ?	
Torelli, Pomponio	<i>La Merope, tragedia</i>	Parme		
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedias de Lopes</i>	Barcelone		
Lope de Vega y Carpio, Félix	<i>Comedias de Lope, tomi 2, parti XIII e XIII</i>	Madrid		1620?
	<i>Comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia</i>	Barcelone		

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Cervantes Saavedra, Miguel de	<i>Comedias de Michel de Cervantes Saavedra</i>			
	<i>Comedias de Tavega</i>	Valence		
Rojas, Fernando de	<i>Celestina, tragicomedia de Calisto e Melibea</i>	Anvers	ex officina Plantiniana	
Rojas, Fernando de	<i>Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	Anvers	ex officina Plantiniana	
Torelli, Pomponio	<i>Tancredi Tragedia</i>	Parme		
Sénèque	<i>Tragediae</i>	Anvers		

77. Les livres de théâtre de Andrea Zen

475

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Ongaro, Antonio	<i>L'Alceo favola dell'Ongaro Ferrara</i>	Ferrare	Vittorio Baldini?	1614 ?
Ariosto, Ludovico	<i>Negromante Comedia dell'Ariosto</i>	Venise	Bindoni	1535
Andreini, Giovanni Battista	<i>Schiavetto comedia</i>	Venise	Ciotti	1620
Intronati di Siena	<i>Comedia del Sacrificio delli intronati da Siena</i>			
Rojas, Fernando de	<i>Comedia di Calisto e Melibea</i>			
Sénèque	<i>Tragedia de Seneca</i>	Lyon	Gryphe	1554
Intronati di Siena	<i>Seconda parte delle comedie delli Accademici Intronati</i>	Venise?	Franceschi	1621
Sénèque	<i>Tragedie del Seneca</i>	Paris		1563
Sophocle	<i>Sofocle tomi due primo et secondo</i>			1660 ?
Plaute	<i>Comedie di Plauto</i>	Anvers	Johannes Sambucus,	1566

78. Les livres de théâtre de Maria Brigida Franzone Spinola

Auteur	Titre
Calderón de la Barca, Pedro	<i>Comedie de Calderoni</i>
	<i>comedia del Chimenej in spagnuolo</i>

Auteur	Titre
	<i>Il dolor amoroso comedia in francese</i>

79. Les livres de théâtre de Alberganti

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Andreini, Giovanni Battista	<i>L'Adamo. Rappresentazione sacra</i>	Milan		1617
Brignole Sale, Anton Giulio	<i>Il carnovale con la commedia del geloso, e non geloso</i>	Venise	GIO.PIETRO PINELLI	1639
Calcagni, Carlo	<i>L'Innocente giustificato. Tragicomedia</i>	Bologne	Domenico Barbieri?	1653?
Cicognini, Giacinto Andrea	<i>Comedie</i>	Venise		1663
	<i>La flecha del amor. Comedia</i>			
Lucchesini, Giovanni Lorenzo (Ferrari)	<i>Tragedie latine, ed italiane</i>	Rome	Georgii Placco	1711
Marini, Giovanni Ambrosio	<i>Il Calloandro. Tragicomedia</i>	Venise	Alessandro Zatta?	1684
Regnard, Jean-François	<i>Les oeuvres, tome II</i>	Paris		?
Spinola di stefano di girolamo, Gio. Andrea	<i>Lettere, comedie parte seconda</i>			
Térence	<i>Comoesia sex casigatae</i>	Lyon	S. Gryphii	1558
Bonaventura, Morone	<i>Irene, tragedia spirituale</i>			

476

80. Les livres de théâtre de Corner, Giovanni II

Auteur	Titre	Lieu édition	Éditeur	Année édition
Gigli, Girolamo	<i>Un pazzo guarisce l'altro Comedia</i>	Sienna		1698
Racine, Jean	<i>Opere Tragiche, tomi due</i>	Mons		1699
Guarini, Giovanni Battista	<i>Pastor fido</i>	Venise	Per il Misserini	