TRADUCTION, ADAPTATION ET DISTORSION: RAMÓN DE LA CRUZ ET MARIVAUX

NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE
UNIVERSITAT DE LLEIDA

Parler de traduction au XVIIIe siècle, l'âge par excellence des *belles infidèles*, c'est évoquer une bien autre chose que le passage d'un texte d'une langue à une autre, d'une culture à une autre. À cette époque, l'Espagne s'ouvre aux influences étrangères et à la France en particulier, comme, d'ailleurs, la plupart des nations européennes (voir Donaire & Lafarga 1991 et, plus spécialement, Fernández & Nieto 1991); les traductions du français sont innombrables, dans tous les domaines, dont celui du théâtre (Lafarga 1983-1988). Si, de nos jours, ce phénomène suscite de nombreuses réflexions et de non moins nombreuses polémiques, que dire du Siècle des Lumières où l'activité traductrice fut d'une rare intensité, où les manuels, les traités et les idées sur ce thème abondaient, et où toute liberté pouvait aussi facilement être censurée que chaudement recommandée? (Urzainqui 1991) Et si, qui plus est, nous nous plongeons dans le domaine du texte théâtral,[1] le respect de l'original peut devenir quelque chose d'anecdotique; en effet, il est remarquable de constater comment la traduction littérale côtoie souvent la plus libre des adaptations: loin de respecter la propriété intellectuelle -une idée encore trop moderne pour l'époque- ou l'œuvre en tant que telle, le traducteur n'hésite pas à inventer, supprimer ou altérer, et ne travaille qu'en fonction de la culture de réception -généralement la sienne- et de ses propres intérêts, qu'ils soient économiques, idéologiques, ou les deux choses à la fois.[2]

C'est selon cette orientation que nous allons comparer les pièces originales de Marivaux et les *sainetes* qu'elles sont devenues une fois passées par la plume du fameux Ramón de la Cruz, un auteur qui, de son vivant, fit déjà couler beaucoup d'encre sur sa manière d'écrire le théâtre et de «traduire» du français ou de l'italien en citant rarement, comme c'était l'usage, les auteurs de son inspiration (Molière, Favart, Carmontelle, Legrand, Panard, Metastasio).[3] En fait, dans le cas des *sainetes*, il n'a jamais cité ses sources; toutefois, pour le catalogue de Sempere y Guarinos (1785: II, 232-238), il en a signalé certains en reconnaissant soit que c'étaient des traductions, soit qu'il en avait emprunté l'idée ailleurs (mais toujours sans préciser).

---

1. Il est extrêmement utile de consulter sur ce sujet les nombreuses contributions de F. Lafarga dont l'article de 1986-1987 est une bonne introduction.

2. Les traducteurs sont très souvent critiqués: de nombreux philologues du XVIIIe les considéraient responsables de l'appauvrissement de l'espagnol et de l'entrée de gallicismes. Voir, par exemple, Martinell (1984) et Checa (1991).

3. Seul Gatti 1941, 1949 et 1970 s'est penché jusqu'à présent sur les rapports entre Cruz et Marivaux. Pour l'instant, la bibliographie la plus exhaustive sur Ramón de la Cruz se trouve dans Aguilar 1981: II, 608-704. Voir aussi les études accompagnant les éditions de ses *sainetes*: 1843 (par Durán), 1915-1928 (par Cotarelo), 1972 (par Gatti), 1985 (par Coulon), 1986 (par Dowling), 1990 (par Lafarga); et les travaux de Cotarelo 1899, Coulon 1993, Lafarga 1993, Sala 1994 et *Insula* 1994.

Bien que, dans la perspective de l'étude comparatiste, la personnalité du traducteur et ses circonstances soient des données fondamentales pour juger d'une traduction, nous n'avons guère le temps ici d'approfondir sur Ramón de la Cruz et le *sainete* dans l'horizon théâtral de la seconde moitié du XVIIIe à Madrid. Il convient cependant d'insister sur la brièveté du genre (un *sainete* ne pouvait durer que 25 minutes maximum), son extrême popularité entre le public (Andioc 1976: 32-34), ainsi que sur la tradition qui l'accompagnait (Asensio 1965; Sala 1994), une tradition que Ramón de la Cruz contribua justement à transformer au point de le réorienter et de le moderniser en l'adaptant à la société et à la réalité de l'époque.

Étant données les caractéristiques des *sainetes* (brièveté, rapidité et unicité d'action, personnages architextualisés ou dotés de traits caricaturaux facilement reconnaissables, mœurs contemporaines de celles du public), il n'est guère étonnant que Cruz ait choisi justement trois œuvres de Marivaux (Bittoun a) qui, à l'époque étaient classées comme «petites pièces», c'est-à-dire, selon H. Lagrave, «les comédies en un acte ou en trois» (1972: 350). En fait, la plupart des caractéristiques des petites pièces sont aussi celles des *sainetes*, et leur utilisation par les troupes théâtrales de l'époque poursuit les mêmes buts: renouveler les programmes et attirer le public sans avoir à changer la pièce principale, surtout si celle-ci n'obtient pas le succès espéré. Les idées exposées pour la France peuvent aussi bien s'appliquer à l'Espagne et à l'œuvre de Cruz:

> Le genre répond à un besoin, et la valeur du soutien qu'il apporte, notamment aux nouveautés, n'échappe ni aux auteurs, ni aux comédiens. [...] Ils n'ignorent pas que c'est le caractère populaire, propre à la farce, de la petite pièce, qui attire le parterre, sans pour autant effaroucher les loges. [...] Les formes que peut prendre la petite pièce sont multiples [...]: satires de mœurs, «dancourades», pièces «à tiroirs», prologues, pièces critiques ou polémiques, petits-opéras-comiques ou parodies.(Lagrave 1972: 357-359)

Il faut cependant préciser que les petites pièces, à l'exception des prologues, étaient toujours représentées après la grande pièce, comédie ou tragédie en cinq actes, tandis que les *sainetes* occupaient l'espace des entractes (en principe, entre le deuxième et le troisième acte) (Bittoun b).

L'école des mères, 1732 (Marivaux 1989-1992: II, 3-38), *L'héritier de village*, 1723 (I, 545-578) et le *Triomphe de Plutus*, 1728 (I, 729-762) devinrent ainsi respectivement *El viejo burlado*, 1770 (Cruz 1915-1928: II, 155-160), *El heredero loco*, 1772 (II, 216-223) et *El triunfo del interés*, 1777 (Cruz 1786-1781: IX, 293-341).[4] Il convient de signaler que ces comédies en un acte avaient été écrites pour les Italiens, dont la pratique théâtrale et la «mise en scène» se prêtaient beaucoup plus à ce type de pièces que le jeu plus guindé et codifié des Comédiens Français; d'ailleurs, bien que ces derniers aient été conscients de la popularité et du succès des petites pièces, ils avaient tendance à les mépriser et les faisaient souvent interpréter par les «petits comédiens» de la compagnie. Par contre, il est plus aisé de rapprocher le travail de la voix et du corps des Italiens de celui des acteurs de *sainetes* qui, à leur tour, étaient souvent les mêmes que ceux de la pièce principale.[5]

---

4. Pour les autres éditions et les manuscrits, voir Lafarga 1983-1988.

5. Sur le jeu des acteurs, leur statut et les conditions de représentation en France, voir Lagrave 1972, Peyronnet 1974, Larthomas 1980, Pavis 1986, Rougemont 1988, Jomaron 1992. En Espagne, voir Andioc 1976, Palacios 1988, Coulon 1993 et, encore, les différentes études de Cotarelo.

Si l'on compare de près les pièces de Marivaux des *sainetes* de Cruz, certains aspects sautent immédiatement aux yeux, mais le principal est celui-ci: à côté de passages traduits presque mot à mot -et qui révèlent une profonde connaissance du français et de ses nuances- se trouvent des infidélités des plus audacieuses qui vont au-delà de la simple suppression que justifierait le conditionnement temporel de la représentation. Il ne s'agit pas de simplifier, ou pas seulement. Si certains personnages disparaissent pour agiliser le récit, d'autres apparaissent qui le compliquent. Si certaines scènes sont éludées, d'autres viennent prendre leur place, ou bien l'on évoque une nouvelle péripétie. Et Cruz va même plus loin: il bouleverse complètement la mentalité et le caractère de quelques personnages, rajoute des comparses, bouscule les conventions marivaudiennes en changeant les dénouements, tire sa propre morale de faits inexistants dans l'original... Voilà donc pourquoi, du point de vue de notre étude, il est aussi important d'analyser ce qui disparaît que ce qui apparaît et, surtout, ce qui se transforme: car tous les éléments deviennent significatifs, dans la mesure où Ramón de la Cruz démontre sa maîtrise des deux langues et, donc, combien ses choix sont motivés et loin d'être gratuits ou uniquement simplificateurs.

Dans les trois cas, la petite pièce est automatiquement coulée dans le moule formel du *sainete* et en adopte les particularités, comme la structure binaire décrite par J. Dowling (Cruz 1986: 29). La première partie commence par une scène initiale qui sert à présenter certains personnages et le conflit, scène souvent agrémentée d'une partie musicale. Le dénouement, généralement très bref (comme chez Marivaux), permettait aux acteurs de prendre directement contact avec leur public en leur annonçant un petit intermède musical ou dansé, très apprécié, et sans jamais omettre la *captatio benevolentiae* que Cruz savait habilement varier. Ce type de contact, même dans les pièces de Marivaux suivies d'un vaudeville ou d'un divertissement, n'avait jamais lieu, et l'intermède musical s'inscrivait dans la structure de la pièce elle même dont il évoquait d'ailleurs l'argument et le message à travers les paroles que chantaient les acteurs (malgré tout, bien que le texte n'en fasse aucune mention, il est peu probable que les acteurs du Théâtre-Italien se soient gênés pour s'adresser au public, une habitude qui sévissait même à la Comédie-Française et qui était fort blâmée par les théoriciens et les dramaturges de l'époque car, pour eux, elle rompait l'illusion théâtrale).

D'autre part, il ne reste dans le texte espagnol absolument aucun indice ni aucune trace de l'original en français: le degré d'adaptation est au maximum. Mais plus encore: si, pour des raisons de réduction imputables à la limitation temporelle du genre, certains personnages disparaissent (le valet Champagne de *L'école des mères*, ou le clerc de procureur Griffet de *L'héritier de village*), ce qui est compréhensible, d'autres changent tout à fait de personnalité ou surgissent de la plume de Cruz sans rien devoir à Marivaux.

Dans *El heredero loco*, par exemple, la fille de Diego, le paysan enrichi par un héritage -au lieu de suivre les pas de la futile Colette, son personnage chez Marivaux- préfère à toutes les richesses de son père et à la noblesse présumée d'un prétendant intéressé (comme il le démontrera plus tard) l'amour de son fiancé, le paysan Juan Lorenzo qui, de son côté, n'éprouve aucune passion envers la nouvelle fortune de son futur beau-père et, bien sûr, n'a pas son homologue dans la pièce française. D'autre part, ces deux personnages s'inscrivent parfaitement dans la nouvelle vision des paysans que Ramón de la Cruz propageait dans ses *sainetes*, «cette vision du paysan -de la paysanne surtout- simple, souvent fruste, mais pur et vertueux, qui devient le garant

des valeurs morales que les modes citadines ont corrompues» (Coulon 1993: 502).[6] Par contre, chez Marivaux, la peinture du vent de folie qui s'empare de toute la famille sans exception tend à justifier le raisonnement de P. Pavis (1986: 442) pour qui le dramaturge «se moquait [...] des vertus bourgeoises et villageoises des paysans; il les voyait fondre au soleil de l'ascension sociale». C'est toujours dans ce *sainete* qu'apparaît un autre nouveau personnage: le secrétaire de la Mairie, qui sait lire et écrire et qui, aux côtés des deux précédents, représente le bon sens et la sagesse, au point qu'il sera le *deus ex machina* chargé de résoudre le conflit et de rétablir le bon ordre, dans une scène finale qui ne reprend celle de Marivaux que pour retourner le dénouement en l'adoucissant (Coulon 1993: 541). De toutes manières, ni Marivaux ni Ramón de la Cruz, en tant qu'hommes de leur temps, n'approuvaient les déclassements sociaux, quels qu'ils soient, et ils critiquaient tous deux ces mariages visant à redorer les blasons au prix d'une mésalliance ou les ascensions sociales qui n'étaient dues qu'au pouvoir d'un argent parfois obtenu dans de troubles circonstances.

Dans *El viejo burlado*, adaptation de *L'école des mères*, l'intention de Cruz se dégage déjà du changement du titre. Pour Marivaux, et Frédéric Deloffre nous le confirme, il s'agissait du problème «de l'éducation des enfants, déjà abordé dans *le Spectateur français*, et spécialement de l'éducation des filles. [Pour lui], la communication entre parents et enfants est une nécessité fondamentale de l'éducation» (Marivaux 1989-1992: II, 4-5).

Ce n'est pas le message que nous communique Cruz: le vieux prétendant qui, chez Marivaux, n'est pas «un vieillard poitrinaire et ridicule» devient ici beaucoup plus vieux et s'inscrit dans la tradition du barbon assoiffé de jeunesse, un personnage architextualisé que le public identifiait immédiatement et s'attendait à voir sur scène d'après le titre. Comme il s'attendait aussi au triomphe de l'amour et des jeunes gens,[7] non pas à travers une opposition frontale à l'autorité des parents, sinon grâce aux intrigues des domestiques, comme l'indiquait le sous-titre *ó lo que son criados*. Et c'est là que les intentions divergent radicalement: Marivaux et Cruz prétendent donner une leçon aux parents et aux mères en particulier, mais si l'optique du premier vise à conseiller une meilleure communication entre les générations, le message du second est tout autre. Il s'agit là de conseiller de bien choisir ses domestiques, afin d'éviter les intrigues souvent suscitées par leur vénalité.[8] Pour mieux appuyer son argument, Cruz accentue les traits vénaux et l'esprit d'initiative dans sa peinture de la servante et, surtout, dans celle du valet.

Quant au *Triomphe de Plutus*, une allégorie mythologique fort dans le goût français de l'époque (Lagrave 1972: 218-219), si l'adaptation de l'argument réalisée par Ramón de la Cruz est assez fidèle, c'est cependant en en éliminant d'abord toute trace allégorique, selon son habitude (Andioc 1976: 60). Mais ici encore, il va plus loin: la leçon que Plutus donnait aux humains et, à travers eux, à Apollon lui-même, devient

---

6. Cette tradition du paysan vertueux existait déjà dans la comédie espagnole du XVIIe, mais pas dans le genre *entremesil*.

7. Mais, attention, «le thème de l'amour entre deux jeunes gens contrecarré par un père ou un tuteur despotique n'apparaît que dans les pièces adaptées du théâtre français» (Coulon 1993 558).

8. En France, on critiquait aussi ces agissements abusifs des domestiques, une ressource théâtrale héritée de la scène du XVIIe siècle et de Molière, et qui depuis avait commencé à être considérée indécente (Lagrave 1972: 626). Et, parallèlement, en Espagne, les néoclassiques n'appréciaient pas non plus les insolences de la domesticité (Andioc 1976: 189).

ici aussi le triomphe de l'argent et de l'intérêt par-dessus l'amour ou le bel esprit; mais Dª Laura, D. Pedro et D. Celedonio sont peints sous un jour plus indulgent qu'Aminte, Armidas et Plutus, tandis que D. Sinforiano devient un piètre coureur de dots. D'où il ressort que le triomphe de D. Celedonio est beaucoup plus compréhensible et moral que celui de Plutus.

Les quelques exemples que nous venons de survoler, quant aux personnages et quant aux morales et aux dénouements, ne sont en réalité que la pointe d'un iceberg: une comparaison exhaustive des six pièces apporte encore plus d'éléments de référence qui corroborent ce que nous avancions au début de cet exposé: pour Ramón de la Cruz, le texte original ne devient en fait qu'un tremplin, qu'un point de départ; un canevas idoine pour y broder sa vision du monde, la cible de ses critiques et le pré-texte à une nouvelle pièce, adaptée à ses besoins et à ceux de son public. Peu soucieux des connotations du texte original, il se livre à une sélection et à une réécriture qui, au-delà de l'adaptation, devient dans certains cas une totale distorsion.

Pourtant, malgré la schématisation qu'exige une communication comme celle-ci, il serait impardonnable de ne pas citer un autre des éléments de distorsion que Cruz a appliqué aux textes de Marivaux: la satire des nouvelles mœurs de ses contemporains.[9] De la sorte, dans le monde littéraire, certains personnages archétypiques symbolisaient ces innovations entre lesquelles les traits les plus dominants étaient certainement l'*afrancesamiento*, le *cortejo*, la fureur consommatrice de mode, le goût du luxe, et le refus de respecter les anciennes règles de conduite qui gouvernaient avant la vie des hommes et, surtout, celle des femmes. C'est ainsi que les pages de publications en tous genres et les scènes des théâtres commencèrent à se peupler de *petimetres*, *petimetras*, *cortejos*, abbés de cour, *usías* et similaires. Cette satire sociale, qui pouvait aller de la simple raillerie à la critique la plus virulente, s'interprète parfois erronément comme un élan gallophobe. Il est certain que la plupart de ces «importations» venaient de France, mais s'il existait sans doute un sentiment d'aversion envers les Français au XVIIIe, surtout issus d'une tradition historico-littéraire antérieure, les changements politiques et les influences idéologiques avaient quelque peu pallié cette inimitié. De toutes manières, ceux que visaient les caricatures étaient, beaucoup plus que la France ou les Français, les contemporains affectés de gallomanie furibonde ainsi que les représentants de la classe moyenne qui singeaient l'aristocratie raffinée et se prenaient pour des arbitres d'élégance et de bon goût, dont les nouvelles libertés de conduite choquaient un secteur plus traditionnaliste.

Cette idéologie critique se trouve aussi chez Ramón de la Cruz et son public sait lire immédiatement les connotations d'un *petimetre* chargé de montres et de breloques, ou d'un type de danse, ou d'un certain vocabulaire, ou de certains attributs vestimentaires, linguistiques ou gestuels. De son côté, Marivaux avait aussi critiqué certaines attitudes qu'il jugeait répréhensibles (surtout dans ses *Journaux*, mais aussi dans son théâtre). Cependant, les deux auteurs ne coïncideront qu'une seule fois dans leur critique: l'un des passages les plus fidèlement traduits de *L'héritier de village* est précisément celui où Blaise expose à Claudine la «nouvelle vartu» qu'ils devront adopter, maintenant qu'ils sont riches, exposé qui n'est autre que la description et l'apologie de l'infidélité et des relations extramatrimoniales, ainsi que la réfutation de l'amour dans le couple. Cette pratique, fidèle reflet d'une partie de la société française,

9. Voir, entre autres, Hamilton 1926, Martín Gaite 1972, Caro Baroja 1975, Andioc 1976, González Troyano 1990, Barbolani 1991, Aguilar Piñal 1991, et Coulon 1993.

faisait fureur en Espagne sous le nom de *cortejo*, bien qu'elle fût très mal vue par les autorités politiques et ecclésiastiques. Ceci explique sans doute pourquoi *El heredero loco* ne put être représenté qu'après avoir subi la censure de toute la scène en question.[10]

Mais Cruz ne s'est pas limité à reprendre ce qui l'intéressait: il a utilisé ces attributs pour marquer rapidement certains personnages qui, dans l'original de Marivaux, ne portaient aucune connotation de ce type. Ainsi, Arlequin devient un «lacayo petimetre francés». Don Sinforiano sera aussi un *petimetre* face à qui s'érigera la peinture généreuse de D. Celedonio, un personnage qui nous rappelle ce que dit Andioc (1976: 150-151) du *financiero*, dont la brusquerie et le manque de raffinement évoquent le langage direct et sans ambages du *majo* ou du guerrier et, donc, l'adversaire naturel du *petimetre* (González Troyano 1990). Comble de la distorsion, c'est aussi dans la peau d'un *petimetre* que se glissera le Chevalier gascon de *L'héritier de village*, un personnage hérité de la tradition du *miles gloriosus* et, donc, aux antipodes de ces petits messieurs excessivement délicats. Mais plus encore: ce rôle, sans que les besoins de la troupe l'aient exigé, sera interprété par une actrice qui, n'en doutons pas, n'aura pas manqué de charger son jeu et de ridiculiser le raffinement excessif du jeune homme.

Et si Colette, la fille de Blaise, se prêtait sans aucun mal aux nouvelles prétentions de ses parents, rappelons que la fille de Diego n'en fera pas de même, au contraire: elle revendique les valeurs traditionnelles, et s'érige ainsi en personnage sensé et positif. Cette attitude rappelle clairement le caractère et le tempérament propres aux *majas*, les compagnes des *majos* qui, créés pour faire face aux innovations venues de l'étranger, pensaient représenter une Espagne authentique, la plus *castiza* possible.

Évidemment, rien de tout ceci ne se trouvait dans le texte de Marivaux, loin de là, puisque d'ailleurs, en France, même si l'on raillait les petits-maîtres (Marivaux 1955; 1989-1992: II, 145-158), cette question d'identité n'existait pas. La cible des rires et des quolibets se situe bien dans la Péninsule, et c'est de certains de ses contemporains que Ramón de la Cruz se moque, beaucoup plus que des étrangers d'outre-Pyrénées. Il ne mentait pas en répondant à ses détracteurs qui l'accusait de s'être borné à traduire des farces françaises:

> No me «he limitado á traducir» y quando he traducido, no me he limitado «á varias farsas Francesas particularmente de Moliere, como el *Jorge Dandin*, el *Matrimonio por fuerza*, *Pourcegnac*...». De otros Poëtas Franceses é Italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al Teatro Español como me ha parecido. (Cruz 1786: LVII)

En fait, il nous dit en quatre lignes ce que nous nous sommes évertués à démontrer; cependant, il nous apporte encore quelque chose de plus, et c'est sa conscience d'écrivain, de traducteur, d'adaptateur. C'est aussi sa notion de théâtre propre d'une culture, qui peut être passé à une autre, mais à travers le filtre d'abord, et le moule ensuite, de cette culture de réception, la sienne. Il revendique justement son manque de respect vis-à-vis de l'œuvre originale, puisque c'est là que résident son mérite, son originalité et sa créativité. Une traduction n'est presque jamais un fait isolé,

---

10. Voir les corrections, les ratures et les commentaires du censeur sur le manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid, cote 14603/17. D'autre part, il est étrange que ce discours ait échappé à la censure qu'imposaient aussi les bienséances qui régnaient sur les deux Comédies officielles de Paris et qui prohibaient même les allusions au cocuage ou l'adultère (Lagrave 1972: 628-629).

un texte né du hasard, mais un indicateur, une réponse, un signifié, toujours dans le monde de la culture de réception qui, dans la plupart des cas, conditionne autant le choix que le type de traducteur et de traduction (de la plus littérale jusqu'à l'adaptation la plus éloignée). Les circonstances de la scène espagnole, celles de Ramón de la Cruz et de ses contemporains, viennent pleinement nous donner les raisons de ces textes et des distorsions qu'ils contiennent: toutes les variantes des pièces de Marivaux nous informent bien plus sur la littérature et la culture d'arrivée que sur celles d'origine.

Pour finir, si l'on devait qualifier d'une manière ou d'une autre le travail de Ramón de la Cruz, il faudrait utiliser la nomenclature d'Henri Meschonnic et parler d'*annexion* au degré le plus élevé, une pratique traduisante plus que courante au XVIIIe siècle, pratique qu'il oppose à la notion de *décentrement* (Meschonnic 1973: 308). En *annexant* Marivaux, Cruz efface toute distance culturelle et linguistique et il ne pouvait que cacher cette distance: il a caché Marivaux, comme il avait caché les autres auteurs dont il s'était inspiré, car il devait aussi montrer, mais montrer d'une certaine manière une certaine image de son époque et de son pays à ses contemporains.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Andioc, René. 1976. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/Castalia.

Aguilar Piñal, Francisco. 1981. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, II.

Aguilar Piñal, Francisco. 1991. *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

Asensio, Eugenio. 1965. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

Barbolani, Mª Cristina. 1991. «*La razón contra la moda*: reflexiones sobre Luzán traductor» in Donaire & Lafarga. 1991, 551-559.

Bittoun, Nathalie. a (sous presse). «Un premier aperçu des traductions de Marivaux en Espagne», *Revue Marivaux*, 4.

Bittoun, Nathalie. b (sous presse). «*Petite pièce* y sainete» in J. M. Sala Valldaura (éd.), *Teatro español del siglo XVIII. Actas del Congreso Internacional sobre el Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

Caro Baroja, Julio. 1975. «Los majos» *Cuadernos hispanoamericanos* 299, 1-69 [repr. in: 1980. *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 15-101].

Checa Beltrán, José. 1991. «Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua» in Donaire & Lafarga. 1991, 593-602.

Cotarelo y Mori, Emilio. 1899. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

Coulon, Mireille. 1993. *Le «sainete» à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau.

Cruz, Ramón de la. 1786-1791.*Teatro o Colección de los Saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, Madrid, Imprenta Real, 10 vols.

Cruz, Ramón de la. 1843. *Colección de los sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de D. Agustín Durán, y los juicios críticos de los Señores Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch*, Madrid, Imp. de Yenes, 2 vols.

Cruz, Ramón de la. 1865. *Sainètes, traduits de l'espagnol et précédés d'une introduction, par Antoine de Latour*, Paris, Michel Lévy Frères.

Cruz, Ramón de la. 1915-1928. *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori*, Madrid, Bailly-Baillière, 2 vols. (NBAE, XXIII/ XXVI).

Cruz, Ramón de la. 1972. *Doce sainetes*, éd. de José Francisco Gatti, Barcelone, Labor.

Cruz, Ramón de la. 1985. *Sainetes*, éd. de Mireille Coulon, Madrid, Taurus.
Cruz, Ramón de la. 1986. *Sainetes I*, éd. de John Dowling, Madrid, Castalia.
Cruz, Ramón de la. 1990. *Sainetes*, éd. de Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra.
Donaire, Mª Luisa & Lafarga, Francisco (éd.). 1991. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
Fernández Gómez, Juan F. & Nieto Fernández, Natividad. 1991. «Tendencias de la traducción de obras francesas en el XVIII» dans Donaire & Lafarga 1991: 579-592.
Gatti, José-Francisco. 1941. «Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux» *Revista de filología hispánica* III, 374-378.
Gatti, José-Francisco. 1949. «Las fuentes literarias de dos sainetes de Don Ramón de la Cruz» *Filología* I, 59-74.
Gatti, José-Francisco. 1970. «*Le Triomphe de Plutus* de Marivaux y *El Triunfo del interés* de Ramón de la Cruz» *Filología* XIV, 171-179.
González Troyano, Alberto. 1990. «Teatro y cultura popular en el siglo XVIII» *Draco* 2, 193-211.
Hamilton, Arthur. 1926. «A study of Spanish manners 1750-1800 from the plays of Ramón de la Cruz» *University of Illinois Studies in Language and Literature* XI, 357-428.
Ínsula. octobre 1994. *Estado de la cuestión: D. Ramón de la Cruz y el teatro breve*, 574.
Jomaron, Jacqueline de (dir.). 1992. *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin.
Lafarga, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I: Bibliografía de impresos. II: Catálogo de manuscritos*, Barcelone, Universidad de Barcelona.
Lafarga, Francisco. 1986-1987. «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español» *Anales de Literatura Española* 5, 219-230.
Lafarga, Francisco. 1993. «Tradición y modernidad en el teatro de Ramón de la Cruz» in *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messine, Armando Siciliano Editore, 333-351.
Lagrave, Henri. 1972. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck.
Larthomas, Pierre. 1980. *Le théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, PUF.
Marivaux. 1955. *Le Petit-Maître corrigé*, Genève-Lille, Droz-Giard.
Marivaux. 1989-1992. *Théâtre complet*, éd. de F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Bordas, 2 vols. («Classiques Garnier»).
Martín Gaite, Carmen. 1972. *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.
Martinell, Emma. 1984. «Posturas adoptadas ante los galicismos introducidos en el castellano en el siglo XVIII» *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 3, 101-128.
Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard.
Palacios, Emilio. 1988. «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)» dans José Mª Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus, 57-376.
Pavis, Patrice. 1986. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne.
Peyronnet, Pierre. 1974. *La mise en scène au XVIIIe siècle*, Paris, Nizet.
Rougemont, Martine de. 1988. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.
Sala Valldaura, Josep Maria. 1994. *El sainete de la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*, Lleida, Universitat de Lleida.
Sempere y Guarinos, Juan. 1785. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real [Ed. en fac-similé, 1969. Madrid, Gredos].
Urzainqui, Inmaculada. 1991. «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor» in Donaire & Lafarga 1991: 623-638.