

Le jeune Molière et la Commedia dell'arte:  
thèmes et aspects scéniques dans *L'Etourdi* et  
*Le Dépit amoureux*

PAR

KIRSTEN BECH

«Molière imitateur», voilà le sujet d'une polémique qui a vu les plus grands érudits émettre des opinions diamétralement opposées. Née du vivant même de Molière, cette controverse dure encore de nos jours.

On a voulu voir chez Molière des emprunts à la vieille farce française, à la comédie française de l'époque, au théâtre de l'antiquité, au théâtre espagnol, enfin à la commedia dell'arte, comédie italienne improvisée, elle-même largement tributaire de la comédie érudite italienne de la Renaissance.

Il serait peut-être utile de rappeler ici que, par opposition à la comédie littéraire, la commedia dell'arte recherche avant tout l'effet visuel et qu'elle est toute en spontanéité, ne se souciant ni de logique dans les actions, ni de suite dans les caractères. Dans la comédie érudite, l'intrigue est la clé de voûte de tout l'édifice. Dans la commedia dell'arte, au contraire, elle est complètement négligée en tant qu'élément littéraire et uniquement compliquée en vue d'une représentation spectaculaire. Malgré son manque de logique, elle ne languit jamais puisqu'elle cultive au plus haut point les masses et le mouvement.

A la comédie érudite la commedia dell'arte a tout de même emprunté un élément: le romanesque qui donne lieu à quelques scènes isolées où le dialogue amoureux se montre raffiné.

La farce française, elle, nous présente la satire de la vie réelle, là où la commedia dell'arte nous offre une parodie grotesque dénuée de méchanceté dans un monde en grande partie imaginaire. Le curé, l'avocat, le tailleur de la farce française continuent telle quelle, sur la scène, la vie du village. La commedia dell'arte part elle aussi de personnages bien réels, mais son marchand vénitien et son docteur bolonais empruntent, sous leurs masques, des vies fantastiques qui viennent d'au delà des limites du réel: des vies de comédie et de drame.

Sur le plan de la composition, ces deux genres du théâtre sont aussi

foncièrement différents. La farce française est statique: seule importe la situation en elle-même, une anecdote dialoguée, une discussion, une suite d'injures. On ne cherche pas à concentrer l'action en vue du drame. La commedia dell'arte manquait sans doute de fil logique, mais tout y concourait à créer un véritable spectacle plein de vie et fait pour être vu.

Mais ce qui nous occupe ici, sont les éléments qui paraissent plus proches de la commedia dell'arte que des autres genres mis en question.

En ce qui concerne les scènes d'inspiration italienne dans le théâtre de Molière, les attaques se font nombreuses dès leurs premières représentations et, depuis, l'étude des influences de la comédie improvisée sur le théâtre de Molière a pris des aspects très divers. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les érudits s'enfonçaient aveuglément dans des comparaisons purement littéraires. Mais en 1899 le Danois Karl Mantzius ouvre de nouvelles perspectives. La commedia dell'arte est envisagée pour la première fois par un homme de théâtre. Il l'examine en tant que spectacle et s'attache à toutes ses circonstances extérieures. L'étude des rapports entre la commedia dell'arte et le théâtre de Molière connaîtra ainsi une nouvelle phase: au lieu de se perdre dans les comparaisons minutieuses des textes, on s'intéressera plutôt au jeu, à la conduite générale de l'intrigue, à l'esprit même de la comédie, bref aux influences générales plutôt que littéraires.

Mais en ce qui regarde les toutes premières comédies de Molière, les études restent encore insuffisantes puisqu'elles ne se bornent qu'à de simples énumérations des scènes parallèles chez Molière et chez les Italiens. Il m'a paru intéressant de joindre à cette comparaison purement littéraire des thèmes et des jeux secondaires, une analyse de l'influence plus scénique de la commedia dell'arte sur l'ensemble du jeu chez Molière, les thèmes et les jeux constituant en quelque sorte la matière première des comédies, les intrigues une sorte de mise en œuvre artistique destinée à produire l'effet scénique.

La première vraie comédie de Molière, *L'Etourdi ou les contretemps*, a été composée en province, probablement jouée d'abord à Lyon en 1655 (ou en 1653), puis à Paris en 1658, et imprimée du vivant de Molière, sous son nom.

Comme source de *L'Etourdi*, on cite presque toujours *L'Inavvertito* de Nicolò Barbieri (connu aussi sous le nom de Beltrame). Cette pièce a été éditée pour la première fois à Turin en 1629, et il est probable que Molière en ait vu la représentation à Lyon par les Italiens.

Malheureusement, ce n'est pas le canevas d'une comédie improvisée

que nous avons là, mais une pièce entièrement rédigée, et par conséquent déjà plus élaborée, très proche des comédies érudites. Pourtant, bien des scènes de cette comédie littéraire rappellent la vraie comédie improvisée, chose tout à fait naturelle, puisque Beltrame était aussi acteur. En composant sa comédie, il lui était impossible de faire abstraction de tous ses souvenirs de scène.

Il nous dit, dans sa lettre dédicatoire, qu'il a « tâché d'imiter tous ces hommes habiles qui (lui) ont accredité le sujet »<sup>1</sup>. Le sujet n'est donc pas nouveau. Comme très souvent à cette époque, c'est un bien commun dont chacun se sert à son gré. Nous avons d'autres comédies érudites sur les mêmes thèmes. Déjà en 1579, Luigi Groto utilise celui de l'achat de l'esclave aimée dans *L'Emilia*; et *L'Angelica* (1585) de Fabritio de Fornaris nous donne celui de l'amant reçu par le père de la jeune fille et se présentant comme son fils, jadis pris par les Turcs.

Mais ce qui nous intéressera particulièrement ici, c'est que nous possédons aujourd'hui des canevas qui ont repris une partie de ces sujets. Dans le recueil de Locatelli, qui date de 1617, le scénario I, 28 *Le due Schiave*<sup>2</sup> est une adaptation de *L'Emilia*, de même *La Schiava* du Recueil Corsinien<sup>3</sup> et *Emilia* du recueil recopié pour le comte de Casamarciano en 1700<sup>4</sup>. Il y a donc là une riche tradition bien antérieure, au moins en partie, à Molière.

Puisque la pièce de Molière s'apparente beaucoup à celle de Beltrame, examinons d'abord ce que Molière peut avoir emprunté à *L'Inavvertito* pour voir ensuite s'il ne reste pas, dans *L'Etourdi*, des jeux aussi proches de la commedia dell'arte que ceux de Beltrame mais non utilisés par celui-ci.

Dans les deux pièces, nous trouvons toutes sortes de ruses inventées par le valet afin de porter secours à l'amour de son maître dont toutes les entreprises échouent par étourderie: entretien entre Célie et Lélie, sauvé par la ruse de Mascarille (Molière I, 3, 4 – Beltrame I, 3, 4); tentative pour acheter Célie avec l'argent du père (Molière I, 7 – Beltrame I, 9); Mascarille passant au service de Léandre afin d'acheter Célie en son nom (Molière II, 7, 9, 10 – Beltrame II, 9, 14, 15); ruse pour faire emprisonner Andrès (chez Molière rapportée dans IV, 7 et V, 1 – Bel-

1: Moland: *Œuvres complètes de Molière*. 2<sup>e</sup> édition. Paris 1880. Tome II p. 157.

2: Résumé chez Vito Pandolfi: *La commedia dell'arte*. Firenze. Tome V (1959) p. 230.

3: Ib. p. 253. Le *Recueil Corsinien* semble dater du début du XVII<sup>e</sup> siècle. *La Schiava*: Tome I p. 7.

4: Ib. p. 326.

trame V, 7, 8) et ruse de l'hôtellerie (Molière V, 3 – Beltrame IV, 14). Toutes ces scènes diffèrent uniquement par quelques divergences dans le détail.

Mais il n'y a là rien qui puisse prouver une influence de la *commedia dell'arte*, comme on a parfois voulu le faire. Molière peut simplement avoir emprunté son jeu à la comédie de Beltrame.

Notons ici que Molière saute beaucoup de scènes de Beltrame, dont quelques-unes très vives et amusantes. Citons la scène très animée de la séquestration (III, 4) ou les scènes III, 7 et 8, où Spacca réussit à révéler deux fois le secret qu'on lui a confié. Ainsi, avec moins d'effort, Molière aurait pu obtenir autant d'effet comique dans le style des Italiens en se contentant de reprendre les meilleurs scènes de *L'Inavvertito*, au lieu de chercher ses sources ailleurs. Cela montre bien que ce n'était pas là son vrai modèle, son esprit était occupé ailleurs.

Il nous faut donc examiner en détail les éléments de la comédie de Molière, pour voir s'il n'en est pas, parmi eux, qui reflètent directement la comédie improvisée italienne.

Il y a en effet, dans *L'Etourdi*, en dehors des scènes citées, beaucoup de jeux qui sont d'une verve tout à fait propre à la *commedia dell'arte*, et en même temps loin de celle de la farce française et des genres plus littéraires.

Très peu de ces jeux propres à la *commedia dell'arte* se retrouvent chez Beltrame: on ne peut citer que le déguisement de Mascarille en hôtelier (Molière V, 3 – Beltrame IV, 14).

Par contre, toute une suite d'éléments ajoutés par Molière sont marqués par l'esprit de la comédie italienne. Limitons-nous ici à quelques exemples:

La mort feinte, comme celle d'Anselme au deuxième acte, est un divertissement très utilisé par la *commedia dell'arte* où l'effet comique est couronné, comme ici chez Molière, par la réapparition du mort. Dans *La creduta morta*<sup>5</sup>, Flaminia, que l'on croit morte, réapparaît et sème partout une terreur panique, car on la prend pour un esprit.

Un autre jeu italien, bien qu'il s'agisse ici du maître et non pas du valet, est celui de Lélie qui, dans son désespoir, veut se tuer mais, réflexion faite, y renonce (II, 6). Nous avons un exemple de ce jeu chez Biancolelli dans son scénario *Li quattro Arlecchini*<sup>6</sup>: Diamantine

5: Du *Recueil de Flaminio Scala*, publié à Venise en 1611.

6: Giuseppe Domenico Biancolelli jouait le rôle d'Arlequin chez les Italiens à

ordonne à Arlequin de se tuer puisqu'il tient à épouser Eularia. Arlequin essaie d'abord avec une corde, mais ce moyen lui semble trop vil, puis avec l'épée, mais là il ne frappe qu'avec le fourreau. Finalement il y renonce à la pensée des macaroni de Diamantine, et il décide de l'épouser.

Les travestis sont également habituels à la commedia dell'arte. Ils sont très plausibles dans ce théâtre où seul le visible compte, et M. Christian Elling remarque fort justement qu'ils reflètent un goût très italien, remontant directement aux carnivals de Venise<sup>7</sup>. Molière reste donc bien dans l'esprit de la comédie improvisée lorsqu'il remplace la scène du serrurier de Beltrame par une vraie mascarade italienne (III, 8, 9). Comme exemple de déguisement dans les scénarios, on peut citer celui d'Oratio et de Flavio qui se présentent en médecins pour voir Isabella et Flaminia dans *La Caccia*<sup>8</sup>. Il suffit d'ailleurs de feuilleter un recueil de scénarios pour se rendre compte de la multitude des déguisements. Dans le *Recueil Casanatense*, les listes des accessoires sont très révélatrices. Dans *La finta Pazza*<sup>9</sup> on lit: «Habito da schiavo per Leandro. Habito da hoste per Coviello. Habito da sensale per il med<sup>mo</sup>».

Les coups de bâton abondent comme dans toutes les comédies improvisées. Le plaisir du valet à se ruer sur son maître, et par là à se venger indirectement (IV, 6), revient dans bien des canevas. *Il Tradito* du *Recueil Corsinien* (I p. 13) donne par exemple la scène suivante: «Silvio caccia mano alla spada Zan fugge Sil. rimette la spada, e mentre ragiona con Pant. Zan torna fora e dalla banda di dietro gli da un mostaccione Sil. piange e si lamenta Zan fugge Pant. lo consola Zan torna e da una bastonata a Pant. e fugge Pant. se lamenta Sil. lo consola» (acte I).

Tous ces éléments qui ne sont pas empruntés à *L'Inavvertito*, mais reviennent partout dans les scénarios italiens, prouvent bien que Molière doit avoir écrit sa comédie de *L'Etourdi* avec les jeux de la commedia dell'arte bien présents à l'esprit. Beltrame lui fournissait un squelette pratique et conforme aux scénarios sur le même sujet, mais il y greffait des scènes de la commedia dell'arte.

---

Paris au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Il a laissé un manuscrit contenant toutes ses scènes personnelles. *Li quattro Arlecchini* est résumé chez Fausto Nicolini: *Vita di Arlecchino*. Milano - Napoli 1958, p. 324.

7: Christian Elling: *Den italienske Nat*. Copenhague 1947, p. 99.

8: Du *Recueil de Scala*.

9: Tome II p. 51. Ce recueil date de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Que Molière ait utilisé le schéma de Beltrame sans vraiment s'y attacher, voici encore un fait qui le prouve: le quatrième acte se termine par la trouvaille d'une autre ruse (emprisonnement d'Andrès) et le cinquième s'ouvre avec le compte rendu de l'échec. De cette ruse Molière ne tire aucun effet comique. Qu'il laisse inaperçu ce détail, lui qui tenait au contraire à concentrer son action, montre bien que ce ne sont pas les éléments de la comédie de Beltrame qui le captivent.

On a parfois soutenu que Molière a emprunté la plupart de ses jeux à telle ou telle comédie littéraire, française ou italienne, de l'époque.

La troupe de Molière parcourait à ce moment-là les provinces où elle a dû maintes fois jouer côte à côte avec les farceurs italiens. Le souvenir des scènes italiennes auxquelles il a assisté, était donc tout frais dans sa mémoire. Pourquoi aurait-il dès lors cherché ses jeux, qui sont tout italiens dans leur essence, dans des comédies littéraires que l'on jouait alors à Paris?

Chez les Italiens, qui occupaient alors le devant de la scène parisienne, c'était le même petit nombre de jeux qui revenait dans toutes les représentations. Il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'un auteur, comme par exemple Tristan L'Hermite, leur emprunte le même détail que Molière (déguisement de Lélie en Arménien, IV, 1). Même si tel ou tel auteur l'avait emprunté avant Molière, pourquoi Molière l'aurait-il pris chez lui? Molière emprunte un jeu italien parce qu'il est attiré par l'atmosphère, l'entrain, la conception même de la vie des comédies improvisées italiennes, comme nous allons le voir en examinant sa façon de mener sa pièce. C'est en se plongeant dans cette atmosphère italienne que Molière est amené, plus ou moins inconsciemment, à se servir également de quelques jeux plus précis de la *commedia dell'arte*. Mais à ce moment-là il les prend directement à la source. Il n'était pas en quête de «bons jeux» comme cela se faisait à l'époque.

Il faut toutefois souligner ici l'absence complète de scènes romanesques dans *L'Etourdi*. Chez Beltrame, les parties romanesques abondent, et dans la *commedia dell'arte* le romanesque avait une part primordiale. Il suffit de rappeler les scènes de conversation galante, qui nous sont connues grâce aux nombreuses tirades conservées dans les «zibaldoni» (recueils de tirades toutes faites, pouvant servir pour les scènes improvisées)<sup>10</sup>.

10: La fameuse Isabella Andreini (1562-1604) a laissé un recueil de monologues amoureux: *Contrasti Amorosi*.

Mais ici Molière ne suit pas la *commedia dell'arte*. Il répugne trop au romanesque, qui se trouve ainsi presque entièrement banni de sa comédie. Il n'y a pas cette atmosphère de préciosité galante autour des amoureux, le ton est en général naturel, et les scènes romanesques très rares: trois répliques dans la scène I, 3, interrompues tout de suite par Mascarille qui ramène les amoureux au ton plus naturel de toute la pièce:

«Vous le prenez là d'un ton un peu trop haut:  
Ce style maintenant n'est pas ce qu'il nous faut.»

La conversation un peu affectée de la scène suivante, entre Célie et Mascarille, sert uniquement à rendre la situation plus comique. Il faut attendre la scène II, 8 pour avoir encore trois petites répliques entre Célie et Léandre, et la scène galante V, 2 sert uniquement à introduire le jeu de Mascarille déguisé en suisse. Le ton est aussi un peu plus élevé dans les scènes V, 7 et 8, mais, là encore, Mascarille interrompt vite ces discours dès la scène V, 9.

Le dénouement chez Molière effleure pourtant le romanesque. En effet, comme il ne s'intéresse pas particulièrement au dénouement, il emprunte directement celui-ci à la *commedia dell'arte* qui, elle, aimait en général les scènes finales très romanesques.

Examinons maintenant la structure de la pièce pour voir comment Molière mène son intrigue.

Dans l'ensemble, il construit sa comédie de la même façon que Beltrame qui lui-même suit de près les principes de la *commedia dell'arte* en ce qui concerne l'enchaînement des scènes. C'est une suite de divertissements sans lien et sans développement logique de l'intrigue, au fur et à mesure que la pièce avance. La situation est la même dans la première scène et dans celles qui précèdent le dénouement, et Molière aurait très bien pu ajouter quelques ruses de Mascarille sans rien changer à l'intrigue.

Il n'y a souvent aucune transition entre les scènes. Ce sont parfois des rencontres assez invraisemblables qui amènent un jeu: ainsi celle de la scène I, 5, où le hasard veut que Mascarille, en quête d'argent, tombe sur Anselme à qui l'on vient justement de rendre «--- deux mille francs, dus / Depuis deux ans entiers ---».

De même, quand le jeu demande quelqu'un, Molière le fait tout simple-

ment venir au bon moment sans aucune explication (I, 2: «O bonheur! la voilà qui sort tout à propos», I, 6: «--- Bon, voici mon homme justement», II, 5: «Mais je vois --- », III, 4: «Ah! bon, bon, le voilà»).

A la vue ou à l'arrivée d'un personnage, Mascarille projette immédiatement une nouvelle ruse, sans rapport avec la précédente, et il la met à exécution sur-le-champ (à la vue de Léandre chez Trufaldin, il enchaîne à l'instant le jeu de la scène II, 7 et les venues inattendues d'Ergaste dans les scènes III, 5 et IV, 7 entraînent de nouveaux jeux). De même le dénouement est amené d'une façon très brusque et surprenante avec l'apparition soudaine de Mascarille à la scène V, 7.

G. Michaut souligne bien cette structure peu logique de *L'Etourdi*, en parlant d'une «comédie à tiroirs» où le comique vient de la répétition des mêmes effets<sup>11</sup>.

Mais dans cet enchaînement désordonné des scènes, Molière s'éloigne tout de même de Beltrame en concentrant tous ses efforts sur le mouvement.

Beltrame essaie ici plusieurs fois de s'élever au niveau de la comédie érudite. Par endroits, les discussions traînent en longueur, et la pièce languit.

Chez Molière, au contraire, les scènes, très courtes, se succèdent avec rapidité.

Commençons par l'entrée en matière telle que la pratique ici Molière. Le spectateur est directement introduit dans le vif du sujet: six lignes suffisent pour le mettre au courant de la situation, et cela sous une forme très scénique, celle du défi. Sans devoir comparer toute la pièce de Molière à celle de Beltrame, il suffit de mentionner ici que l'Italien, pour cette même exposition, s'étend sur deux longues scènes plutôt ennuyeuses.

De même, chaque jeu ou intermède, chez Molière, est enchaîné sans longues introductions, et c'est certainement afin de ne sacrifier en rien ce rythme si vif que Molière se permet les transitions invraisemblables d'une scène à l'autre, dont nous avons parlé ci-dessus.

Mais les ouvertures des scènes ne sont pas seules à être si vives; la jeu en général est concentré, et par là extrêmement animé.

La feinte de la mort de Pandolfe est préparée dans la scène II, 1; la réussite de la ruse (II, 2) engendre une scène du plus haut comique (II, 3), puis tout l'édifice s'écroule et la ruse est découverte au cours

11: *La jeunesse de Molière*. Paris 1922, p. 233.

d'un passage très scénique (II, 4), le trompeur est trompé (II, 5), et le jeu s'achève par les lamentations de la scène II, 6.

La même vivacité continue à l'acte III. Mascarille réussit à noircir la réputation de Célie (III, 2), ce qui engendre la scène des insultes entre Lélie et Léandre (III, 3) qui, elle, aboutit à la scène très vive où toute leur colère se retourne contre Mascarille (III, 4).

Dans ses grandes lignes la pièce suit donc un rythme très vif et très rapide. La structure intérieure de quelques scènes reflète également cet aspect mouvementé de l'ensemble.

Déjà la scène I, 2 est construite avec vivacité: Lélie essaie de gagner la bienveillance de Mascarille, mais il doit aller jusqu'à la colère pour obtenir un changement tout à fait brusque dans l'attitude de son valet qui, dès lors, après cette montée du ton et ce sommet de la scène, se joue tranquillement de l'impatience de Lélie en donnant libre cours à ses réflexions. Il y a là un contraste d'un effet scénique très vif entre les deux parties de la scène.

La scène II, 3 est, elle aussi, très vivante de par sa structure: Anselme essaie en vain de consoler Lélie. Toutes ses répliques se heurtent sans cesse au «Ah!» de Lélie. Il faut chaque fois un grand effort pour retrouver le rythme du dialogue. Cet effet comique atteint son sommet quand Mascarille, à son tour, coupe le mouvement de la conversation avec le même «Ah!».

Il faut noter la façon remarquable dont Molière termine ses actes en vrais feux d'artifice, pourrait-on dire. Le premier acte s'achève sur la colère spectaculaire de Mascarille, le second de même, mais cette fois-ci la colère demeure une énigme pour Lélie et permet ainsi une fin d'acte encore plus vivante. Le troisième acte se termine en véritable farce, Trufaldin jetant une cassolette sur la tête de Léandre.

Pour obtenir ce mouvement continu dans le fil de l'intrigue et cette extrême vivacité qui imprègnent toute la pièce, Molière condense beaucoup sa comédie. C'est très visible si on la compare à celle, plus littéraire, de Beltrame. Quelquefois, on a peut-être raison de lui reprocher cette concentration si poussée de l'action. On donne toujours l'exemple de la fin, où l'on trouve chez Beltrame une dernière saillie du jeu quand Fulvio, dans la scène V, 10, croit avoir commis une nouvelle étourderie et se retire en hâte. C'est évidemment une pointe comique réussie, mais en général on peut dire que la pièce de Molière reste très supérieure à celle de Beltrame, grâce, justement, à cette concentration du jeu qui donne tant de vie à la comédie. C'est aussi par cette concentration du jeu qui

tient constamment le spectateur en éveil que Molière est proche de la commedia dell'arte.

Cette étude de *L'Etourdi* nous montre donc comment Molière, lorsqu'il écrit sa comédie, est pénétré par l'esprit de la comédie improvisée italienne, très conforme à son tempérament, exception faite de l'élément romanesque qu'elle comporte toujours. La plupart des jeux, l'enchaînement illogique et fortuit des scènes, la faible structure de l'intrigue qui ne sert que le jeu, le mouvement alerte de toute la comédie, voilà autant de traits chez Molière qui portent la marque de la commedia dell'arte.

Bien que quelques scènes puissent rappeler la vieille farce française, nous sommes loin du ton de celle-ci. Chez Molière tout est encore spectacle et divertissement, sans satire, et sans aucun but moral.

Nous arrivons maintenant au *Dépit amoureux*, joué à Béziers en 1656, puis à Paris en 1658. De même que pour *L'Etourdi*, on indique ici, comme source certaine de Molière, une comédie italienne entièrement rédigée. Il s'agit de *L'Interesse* de Nicolò Secchi, qui date du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et dont la première édition (posthume) est de 1581.

Le problème est donc le même que pour *L'Inavvertito*. Mais notons tout de suite, avec Louis Moland<sup>12</sup>, que cette pièce, contrairement à *L'Inavvertito*, serait un excellent canevas pour la commedia dell'arte. C'est, si l'on veut, le développement plus élaboré d'un scénario. En effet, elle est d'un comique plus franc que *L'Inavvertito*; il n'y a pas ces longues scènes de style plus littéraire, plus soutenu; l'obscénité y tient sa place comme dans toutes les comédies improvisées et les scènes caractéristiques de la commedia dell'arte y abondent: coups de bâton, langage à double sens (II, 1 – III, 2 – III, 6 – V, 4), scènes de peur (IV, 3 et V, 3) et scènes où les personnages chers à la comédie improvisée peuvent donner libre cours à leur fantaisie et aux lazzi (I, 4 monologue de Zucca, II, 2 monologue de Testa, III, 5 avarice de Ricciardo, trait inévitable chez un des vieillards de la commedia dell'arte). En outre les scènes s'enchaînent par le plus grand des hasards et les arrivées des personnages sont fort imprévisibles.

Nous venons de voir que c'était la commedia dell'arte, et non la comédie plus littéraire de Beltrame, qui avait fasciné Molière. Le fait se trouve confirmé dans *Le Dépit amoureux*, joué une année après *L'Etourdi*. Ici encore, en effet, nous allons voir que Molière utilise uni-

12: *Molière et la comédie italienne*. Paris 1867, p. 244.

quement *L'Interesse* en tant que transposition littéraire d'une comédie improvisée. C'est pour lui un schéma utile sur lequel il peut broder autant de jeux italiens qu'il désire. Et parmi ces jeux, il y en a qui sont pris chez Secchi. Mais là encore, Molière n'emprunte que les scènes qui rappellent directement la commedia dell'arte. Prenons quelques exemples :

Le jeu central est le même chez nos deux auteurs ; nombreux sont les scénarios qui utilisent ce même thème de la jeune fille déguisée en garçon. Dans *La Sposa* de Scala<sup>13</sup>, par exemple, c'est Isabella qui est déguisée en garçon. L'idée de Secchi est donc, encore une fois, sortie d'un fonds commun et utilisée par tous les acteurs italiens.

Et l'on pourrait dire la même chose de tous les détails semblables chez nos deux auteurs. Ils sont très nombreux, mais limitons-nous ici à un seul exemple qui prouve très clairement que c'est la commedia dell'arte que Molière veut atteindre à travers Secchi :

La grande scène de Molière (III, 4), la rencontre entre Albert et Polidore, est empruntée à Secchi (IV, 2), mais la scène de Molière est plus amusante. Chez Secchi, Pandolfo, tout terrifié, ne dit presque mot, alors que Molière s'amuse à nous donner un dialogue plus développé, avec méprise cette fois chez les deux. Il y a là presque un jeu de marionnettes qui rappelle les fantoches de la commedia dell'arte.

Si nous remontons à la comédie improvisée italienne, les scènes d'équivoque sont très habituelles. Dans les canevas, nous rencontrons constamment l'indication « scène d'équivoque ». La scène revenait si souvent que ces quelques mots suffisaient amplement aux acteurs pour improviser, à partir de là, tout un jeu détaillé de malentendus. Et c'est ce jeu que Secchi essaie de recréer avec plus ou moins de succès. Quand Molière ensuite l'emprunte à *L'Interesse*, il ne le prend pas tel quel. Il le développe, et en le développant il le rapproche de nouveau davantage de la commedia dell'arte. Voilà qui montre bien que ce n'est pas la pièce de Secchi qui attire Molière, mais ce qui se cache derrière elle.

Molière se sert de la même manière de beaucoup de scènes de Secchi mais il saute les parties par trop obscènes de *L'Interesse*, bien que ce fût là un élément originel de la commedia dell'arte. Molière est obligé de suivre le goût de son public français qui, contrairement à celui de la Renaissance italienne, répugne à ces grossièretés. Ainsi Molière évite la grossesse d'Ascagne qui, chez Secchi, donne lieu à de nombreuses ré-

---

13: Résumé chez Allardyce Nicoll: *The world of Harlequin*. Cambridge 1963. Ed. italienne: Milano 1965, p. 159.

pliques indécentes. De même Molière ne juge pas nécessaire de faire vérifier sur place l'union secrète entre Ascagne et Valère (ce qu'Achille et Testa ont fait chez Secchi).

Mais aux parties prises dans *L'Interesse*, Molière en ajoute d'autres et ici, comme dans *L'Etourdi*, ces scènes sont toutes très proches de la commedia dell'arte.

Il ajoute, par exemple, au deuxième acte, la scène très vive entre Albert et le pédant Métaphraste (II, 6). Elle remplace les scènes très peu réussies de *L'Interesse*, entre Lelio et Hermogène: la scène de Molière rappelle exactement celles du Docteur de la comédie improvisée telles que nous les connaissons à travers le recueil de tirades utilisées par le Dottor Gratiano partisans da Francolini<sup>14</sup>.

Le troisième acte se termine par une petite saillie amusante: Mascarille veut se tuer par désespoir, mais y renonce pour des raisons très subtiles (III, 11). Nous avons déjà cité plus haut un exemple italien de ce jeu tiré du scénario *Li quattro Arlecchini*.

La scène III, 2, où Mascarille doit annoncer à Albert la venue de Polidore, permet sur la scène tout un jeu de véritables lazzi italiens mais, alors que dans la commedia dell'arte ces lazzi n'auraient pour but que de faire rire, chez Molière, au contraire, ils contribuent à mettre en relief l'attitude d'Albert qui, elle, traduit son état de conscience et ses remords. Ainsi les lazzi sont déjà quelque peu mis au service des caractères.

Ce qui est intéressant également ici, c'est de voir comment Molière, contrairement à ce que nous avons vu pour *L'Etourdi*, développe les parties romanesques au point que l'on joue aujourd'hui cette partie du *Dépit amoureux* indépendamment du reste, comme une petite comédie à part.

On a l'habitude d'y insérer tout le premier acte, deux vers nouveaux, les six premiers vers de la scène II, 3, deux vers nouveaux et les scènes II, 4, IV, 2, 3 et 4. Dans toute cette partie, qui diffère de la pièce de Secchi, Molière reste encore très influencé par la commedia dell'arte. Le jeu raffiné des amoureux, qui se repoussent puis finissent par se pardonner, et la répétition du jeu par les domestiques, se retrouvent dans d'innom-

14: *Le cento e quindici conclusioni in ottava rima del plusquamperfetto Dottor Gratiano partisans da Francolini*. Recueil de tirades recueillies par Ludovico Bianchi qui jouait dans la troupe des Gelosi au début du XVII<sup>e</sup> siècle à Paris. On trouve des exemples de ces tirades chez Vito Pandolfi: op. cit. Tome III (1958), pp. 11-19.

brables canevas italiens. *Li due Simili*<sup>15</sup>, après bien des complications parallèles, se termine ainsi: «Cap(itano) sposa la cortigiana Fran Zanni Franceschina e finisce la commedia».

Mais le jeu de marionnettes chez Molière est d'une psychologie plus pénétrante que chez les Italiens. La scène IV, 4 n'est pas la plate parodie des maîtres, les réactions étant déjà différentes.

L'introduction de ce ton plus élégant et sérieux, qu'entraîne ici et là le romanesque, nous renvoie immédiatement au mélange bien connu des styles dans la commedia dell'arte. La fin de la pièce reste également fidèle aux dénouements invraisemblables et romanesques de la comédie italienne.

Faut-il conclure que Molière a tendance à utiliser de plus en plus les thèmes de la commedia dell'arte (puisqu'il reprend même ici le mélange italien du romanesque et du franc comique) tout en introduisant quelques éléments de comédie plus littéraires?

Avant de répondre, il nous faut examiner la mise en œuvre de ces emprunts italiens. Elle montre, mieux que les éléments eux-mêmes, la véritable attitude de Molière.

L'intrigue est bâtie sur la substitution invraisemblable des enfants et sur le déguisement d'Ascagne. Elle est peut-être un peu plus solide que dans la comédie précédente, car elle repose sur une seule donnée (mais très compliquée et obscure) dont découlent toutes les brouilles et les accommodements successifs. Par rapport à Secchi, Molière complique davantage les données en ajoutant toute l'histoire de la substitution des enfants. Peut-être rend-il par là la pièce un peu plus vraisemblable (un héritage explique mieux qu'un pari de telles démarches), mais il reste encore dans l'absurde.

Comme dans *L'Etourdi*, Molière ne fait aucun effort sérieux pour donner une certaine logique à l'intrigue. Une preuve de cette absence de logique, c'est le fait qu'on ait pu tirer de l'ensemble une petite comédie bien définie, en rassemblant des scènes éparses.

Mais il y a néanmoins ici le germe d'un progrès dans l'action. La situation n'est plus exactement la même au début et à la fin de la pièce. Les personnages se sont donné un but et ils l'atteignent au dénouement malgré les nombreuses digressions de l'intrigue.

Le premier acte est concentré et avance rapidement suivant une ligne

---

15: Du *Recueil Corsinien*: Tome I p. 75.

tout à fait vraisemblable: doute d'Eraste (I, 1), doute dissipé (I, 2), réapparition du doute et d'un doute renforcé (I, 4) et finalement la scène où Marinette est repoussée (I, 5).

Mais à partir du deuxième acte, la pièce nous offre toute une série de digressions (II, 2 – IV, 1), de retours en arrière (II, 1) et surtout de purs divertissements (II, 6 – III, 4 – III, 6, 7 – III, 8, 9, 10, 11 – IV, 4 – V, 1, 2, 3).

L'intrigue apparaît donc dans l'ensemble peu solide malgré un sensible développement de l'action. La comédie est plutôt une suite, plus ou moins désordonnée, de divertissements et d'intermèdes. *L'Intéresse* contenait déjà plusieurs divertissements. Il en ressort que quand Molière renchérit sur Secchi il s'approche plus que lui de la comédie improvisée.

En revanche, dans cette structure assez incohérente, le mouvement et la vivacité ne font pas défaut.

Le premier acte marque un vrai crescendo, qui culmine dans la situation comique où se trouve Marinette, complètement déconcertée par les faits.

Pour éviter des longueurs, Molière renvoie toujours une partie du jeu aux entractes. A l'intérieur des actes, nous sautons brusquement d'un intermède à l'autre. Le hasard amène les personnages dès que le jeu les demande. Nous retrouvons des répliques telles que « Mais je la vois qui passe » (I, 1), « Mais voici cet époux » II, 1), « son père sort » (III, 7).

Chaque petit divertissement est conduit avec rapidité. Prenons par exemple celui des scènes III, 8, 9, 10 et 11: D'abord, Albert refuse de croire à l'union entre Valère et Lucile (8), puis c'est Lucile elle-même qui nie l'existence d'un tel lien (9). Le ton monte dans ces deux scènes pour retomber ensuite sur le pauvre Mascarille, sous forme de menaces (menaces d'Albert 10, colère de Valère 11). Les scènes IV, 2, 3 et 4 sont construites d'une façon semblable: le ton sérieux et menaçant de la scène 2 continue à monter dans la scène 3 entre Valère et Lucile, mais au sommet de la dispute se produit le brusque changement, très scénique, des attitudes, et le ton s'adoucit pour finir dans la farce (4).

Plusieurs scènes sont aussi d'un mouvement extrêmement rapide en elles-mêmes. La scène I, 4 commence dans le calme; Mascarille, qui croit à la feinte de Valère, révèle tous ses secrets; mais, après son exposé, la colère inattendue de Valère bouleverse la situation et tout le long de la scène le ton monte en menaçant notre Mascarille.

Les fins d'acte sont ici encore des saillies comiques. Nous avons déjà examiné la dernière montée du premier acte. L'acte II se termine par la farce de Métaphraste, le troisième avec les lazzi de Mascarille qui a tout le monde contre lui. Au quatrième acte, c'est la scène entre Gros-René et Marinette qui constitue la pointe finale.

Toutes ces fins d'acte sont assez proches de ce que nous lisons dans les scénarios: le premier acte de *Li due Simili* se termine ainsi: «infine Frances (china) Sard(ellino) in casa facendo lazzi Cap(itano) resta...», et plus loin nous lisons: «infine Galeno Capitanio si battano e finisce l'atto secondo».

En ce qui concerne le cinquième acte, le dénouement est encore moins bon et aussi négligé que celui de *L'Etourdi*. Le récit de Frosine (V, 4) est ennuyeux à côté de la tirade de Mascarille (*L'Etourdi* V, 9). Molière essaie pourtant d'y remédier par les scènes V, 6 et 7 où Polidore se joue de Valère, mais le comique y est peu convaincant. Il en est de même du dernier jeu entre Mascarille et Gros-René (V, 8), qui termine la pièce.

Au cours de cette analyse, nous avons donc pu constater que *Le Dépit amoureux* est lui aussi une comédie très apparentée à la commedia dell'arte, par ses thèmes et ses jeux, comme par la façon dont est menée l'intrigue. Sa composition faite de jeux sans liens, manque, la plupart du temps, de continuité logique et de stabilité entre les éléments. Elle semble ainsi uniquement formée en vue d'un vrai spectacle dont le seul but est de divertir le spectateur.

Le mouvement, auquel Molière semble attacher une très grande importance, vise aussi à ce même but exclusivement scénique, et ce but est bien celui que se donnait la commedia dell'arte.

Comme nous l'avons déjà remarqué pour *L'Etourdi*, nous sommes encore une fois assez loin de la farce française ou des genres plus sérieux. Il suffit de rappeler, pour l'une, les éléments romanesques de Molière et, pour les autres, la composition décousue de ces pièces.

Mais il y a pourtant dans *Le Dépit amoureux* l'ébauche d'une comédie plus solide et plus complète. Nous y trouvons les premières analyses (encore superficielles toutefois) de la jalousie dans le personnage d'Eraste et, dans la scène III, 2, nous avons vu comment les lazzi servaient déjà à révéler un état de conscience. Le jeu commence ainsi doucement à se donner un but, celui de mettre en relief les caractères, et l'action avance insensiblement à tâtons.

Comme le dit très justement Daniel Mornet<sup>16</sup>, il est encore question ici de deux «œuvres d'apprenti». Dans *L'Etourdi*, nous avons vu que Molière semblait exclure tout romanesque. Ici, il le place au centre de sa comédie. Cela montre bien qu'il s'agit des premiers tâtonnements d'un jeune poète, mais d'un poète épris, à ce moment-là, de la commedia dell'arte, de ses thèmes comme de l'ensemble de son jeu.

Il est évident toutefois que la comédie improvisée italienne n'était pas seule à captiver le jeune Molière. Il se sert d'elle dans *L'Etourdi*. Puis dans *Le Dépit amoureux* il essaie de la faire revivre encore plus parfaitement, en même temps qu'il donne, par endroits, de nouvelles fins aux éléments empruntés. Il n'est donc pas prisonnier de la comédie italienne, il ne s'est pas intéressé à elle seule, mais ce que l'on peut dire, c'est que ses premiers emprunts aux farces italiennes ne se limitent pas à quelques jeux précis: c'est toute leur atmosphère qui se reflète dans *L'Etourdi* et *Le Dépit amoureux*.

*Kirsten Bech*  
COPENHAGUE

---

16: *Molière*. Paris 1943, p. 50.