Introduction

Les *Observations sur la comédie, et le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], qui datent de 1736[[1]](#footnote-1), présentent un intérêt de premier plan pour tous ceux qui s’intéressent à la question de la lecture et de la réception de l’œuvre du dramaturge français.

Dans mon introduction à cet ouvrage il s’agira de donner accès aux principales sources littéraires mobilisées par Riccoboni en tant que lecteur de Molière et au contexte théorique de l’époque. On pourra alors faire apparaître dans quelle mesure ses *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], qui se doublent d’une analyse originale sur ce qu’il appelle le « génie de Molière », s’inscrivent dans le cadre d’une réflexion théorique qui traverse l’ensemble de son œuvre.

En prenant appui sur une lecture suivie et une analyse détaillée de la structure des *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], quelques concepts et points fondamentaux seront mis en évidence, à partir des références faites par Riccoboni lui-même aux pièces de Molière dont il est étroitement familier.

On s’attardera enfin sur l’analyse de *L’Avare* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_avare>] pour illustrer la façon dont, aux yeux de Riccoboni, Molière est capable d’inventer, même quand il se fait imitateur et, parallèlement, la manière dont s’illustre son singulier génie.

Il est clair que l’auteur manifeste une authentique familiarité avec l’œuvre de Molière et un souci d’interrogation constant, dont on peut espérer, sinon un renouvellement, du moins un approfondissement de la lecture du maître de la comédie française moderne de même qu’une ressource essentielle pour la réforme voulue par Riccoboni[[2]](#footnote-2).

*La pratique de la scène au service de la théorisation de la réforme du théâtre*

Il n’est pas aisé en quelques mots de brosser le portrait de cet enfant de la balle, qui, en suivant le chemin de la pratique théâtrale ouvert par son propre père, a su décliner de façon toute personnelle l’expérience directe de la scène[[3]](#footnote-3). En effet, Luigi Riccoboni (qui est né en 1676, soit quatre ans après la disparition de Molière, et qui est mort en 1753) n’est pas connu seulement en tant qu’acteur engagé dans le rôle de l’éternel amoureux, mais également comme jeune chef de troupe et comme auteur, traducteur, réformateur et historien du théâtre en général et du théâtre italien en particulier[[4]](#footnote-4). La renommée de cet artiste est liée, dans un premier temps, à ses diverses tentatives, en partie seulement couronnées de succès, de réformer et de refonder le genre tragique, vu comme décadent dans l’Italie de l’époque. Collaborateur actif de cette rénovation du théâtre et apprécié à ce titre par Martello et Maffei, Riccoboni est aussi considéré, sous divers aspects, comme le précurseur de la voie dramaturgique engagée par Goldoni avec lequel il partage la spécificité d’une double expérience hexagonale et transalpine[[5]](#footnote-5). Son originalité réside indiscutablement dans l’empreinte que la pratique de la scène a laissée dans son abondante production théorique[[6]](#footnote-6). Riccoboni n’est pas seulement un dramaturge, il est aussi l’auteur de divers traités sur l’histoire du théâtre et sur le jeu d’acteurs.

La prise en compte de la dimension pécuniaire du métier d’acteur et de celui de dramaturge n’est pas, dans le cas personnel de Riccoboni, étrangère au choix qu’avait fait celui-ci de publier, en 1736, les *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>]. Il s’agit d’un ouvrage longuement médité : d’après les allusions faites par l’auteur dans sa correspondance avec Muratori, il apparaît que le projet initial, rédigé en italien, devait porter sur une poétique relative à la comédie, sans se référer directement au Maître. Ce traité, dont le titre était *Esame del Teatro intorno la Comedia*[[7]](#footnote-7), aurait été conçu antérieurement et indépendamment des remarques sur Molière dans le sillage du projet de réforme du théâtre italien, que Riccoboni n’avait jamais abandonné[[8]](#footnote-8). L’allusion aux deux formes successives de l’ouvrage, en italien et en français, est clairement formulée par l’auteur dans ses lettres[[9]](#footnote-9).

C’est à l’évocation de ces *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>] que je m’attacherai dans la suite de mon propos, en insistant sur leur cohérence théorique. Cependant je ne puis ici nier, mais je me contenterai de l’indiquer, que cet ouvrage comporte par ailleurs une visée commerciale potentielle évidente qui se révèlera fructueuse[[10]](#footnote-10).

Les présupposés théoriques qui traversent l’ensemble de l’œuvre de Luigi Riccoboni sont la conscience de la nature artistique, culturelle et professionnelle des métiers liés à l’activité théâtrale ; l’exemplarité du modèle antique ; la condamnation du théâtre moderne jugé immoral et sa nécessaire réforme, qui peut se décliner en deux volets : à la fois technico-artistique et éthico-littéraire.

*Le contexte des œuvres de Luigi Riccoboni*

Pour saisir les raisons qui ont conduit Riccoboni à s’investir dans une opération de refondation théorique du théâtre italien d’une telle envergure, il semble indispensable de l’inscrire dans le contexte littéraire particulier d’un auteur qui évolue entre deux traditions nationales et produit des titres dans deux langues, en accordant un primat à son idiome d’adoption qu’est le français, idiome qui lui permettait d’assurer une diffusion plus large et plus sûre de ses idées, par ailleurs nouvelles.

L’Italie, épuisée par la domination espagnole, voyait alors dans la France un modèle culturel qu’il s’agissait de suivre. Or, la défiance des Français de l’époque à l’égard du théâtre italien a suscité dans les milieux éclairés italiens une réaction paradoxale de défense et de revendication de la valeur de la tradition italienne, qui devient alors consciente de sa propre richesse. À l’avant-garde de cette attitude réactive, on peut mentionner le rôle joué par l’*Accademia* *dell’Arcadia* et son combat contre la décadence à la fois littéraire, morale et politique qui prévaut dans la Péninsule à ce moment-là[[11]](#footnote-11). C’est par un retour à la simplicité et au classicisme de la tradition italienne que cette institution conçoit la possibilité d’un progrès en la matière comme d’une réforme des arts en général et du théâtre en particulier. Cette entreprise réformatrice est incarnée par quelques figures charismatiques, parmi lesquelles Muratori[[12]](#footnote-12), Gravina[[13]](#footnote-13), Martello[[14]](#footnote-14) et Maffei[[15]](#footnote-15), qui ont en commun de s’être activement engagés avec un même souci de retour au style classique. Riccoboni s’est montré un interlocuteur attentif et un collaborateur actif de ces protagonistes de la vie intellectuelle et artistique italienne de l’époque[[16]](#footnote-16).

Parallèlement, au cours de la même période, la France est marquée, elle aussi, par une reprise de la querelle des Anciens et des Modernes[[17]](#footnote-17). Ce qui explique le fait que Riccoboni ait pu, de part et d’autre des Alpes, trouver les conditions d’une réflexion nourrie par des préoccupations qui, sans se recouper tout à fait, pouvaient par bien des biais avoir des points de convergence et tourner autour des mêmes enjeux.

Fort de sa double expérience théâtrale, en Italie entre 1690 et 1716, en France de 1716 à 1729, Riccoboni se juge autorisé à offrir ses propres vues sur la réforme du genre comique. Dans sa défense du théâtre italien contre les critiques des Français, il avance l’excellence du comique des comédies de la tradition italienne, qui mêlent savamment le libertinage et la religion[[18]](#footnote-18). Cependant, au-delà de la polémique qui l’oppose aux intellectuels transalpins, Riccoboni ne résoudra jamais au niveau de la théorie certaines contradictions qui découlaient de la richesse de son expérience sur la scène[[19]](#footnote-19) : en tant que théoricien il restait prisonnier du schéma de la réforme et de la régularité, étant donné qu’il soutenait la supériorité de la comédie littéraire sur celle qui était jouée à l’impromptu, alors qu’il n’arrivait pas à abandonner sa position ambivalente sur la question de l’improvisation[[20]](#footnote-20). Seule l’expérience du théâtre le conduira à s’affranchir progressivement de la haute culture, à passer d’une perspective italienne à une perspective européenne et à redécouvrir Molière[[21]](#footnote-21). En Italie Riccoboni avait joué aussi quelques pièces de l’auteur, adaptées au jeu de sa troupe[[22]](#footnote-22) : c’est la raison pour laquelle il ne manque pas de faire porter son discours sur lui[[23]](#footnote-23).

En fait, le jugement de Riccoboni sur le Maître évolue au fil du temps : d’opposant dévoué à la cause du théâtre italien, il devient le paladin du théâtre de Molière, qui doit remplacer le modèle des Anciens. En effet, dans la *Perfetta Poesia italiana*[[24]](#footnote-24) Muratori, qui s’accordait avec Maffei pour condamner l’auteur de *L’Avare* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_avare>] alors que Gravina ne le prenait même pas en compte, reprochait au dramaturge français d’enseigner les vices et l’immoralité au théâtre[[25]](#footnote-25). Dans un premier temps, ces termes trouvent leur écho direct dans les écrits de Lélio[[26]](#footnote-26) qui, en arrivant à Paris est poussé par son sentiment patriotique à dénoncer en Molière un plagiaire des pièces de la Comédie-Italienne[[27]](#footnote-27).

Par contre, ses jugements successifs marquent une nette évolution. La première étape de cette requalification est représentée par la *Préface* au *Nouveau Théâtre Italien* [lien <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a9f58e62>], publiée en 1716. Ici Riccoboni constate qu’il existe en France un théâtre moderne qui s’est affranchi du théâtre ancien, sur lequel les Italiens restent ancrés. Malgré le travail qu’il a accompli dans le but de ramener les canevas de la Comédie-Italienne au respect de bonnes mœurs, Riccoboni reconnaît la supériorité des comédies de Molière, comédies préméditées, pleines d’esprit et de morale[[28]](#footnote-28).

Cette opération de requalification se poursuit dans le deuxième tome de la réédition en 1731 de l’*Histoire*, qui suit les séjours que Riccoboni a faits à Londres en 1727 et 1728[[29]](#footnote-29). Dans la *Lettre* de Jean-Baptiste Rousseau[[30]](#footnote-30), qui ouvre le volume, Molière est choisi en tant que « génie incomparable […] excellent modèle »[[31]](#footnote-31), auteur de comédies dont le « principal objet est de corriger, et d’instruire »[[32]](#footnote-32). C’est à partir de ce moment-là que le jugement porté par Riccoboni sur le dramaturge français change radicalement et s’affranchit définitivement de la lecture proposée par Muratori et bien d’autres hommes de lettres italiens de l’époque[[33]](#footnote-33).

Le projet d’un traité sur la comédie, qui puiserait ses exemples dans Molière, a été formulé dès 1732 à Rousseau, qui en fait part à Claude Brossette dans une épître où l’on peut lire : « M. Riccoboni m’a écrit depuis peu une assez longue lettre, dans laquelle il m’apprend qu’il a entrepris de donner au public une analyse détaillée de toutes les pièces de ce fameux auteur»[[34]](#footnote-34).

Ce parcours s’achève dans les *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], qui marquent l’affranchissement définitif vis-à-vis de la haute culture et, notamment, le passage d’une perspective italienne à une perspective européenne[[35]](#footnote-35): dans la *Preface* Riccoboni définissait les comédies de Molière comme « la plus excellente pratique de toutes les règles »[[36]](#footnote-36). Ainsi, Riccoboni se montrait prêt à revoir ses propres jugements et à s’ouvrir à d’autres comparaisons, en lisant les textes et en considérant que Molière dans sa réforme du théâtre avait dû se confronter à la pratique du théâtre précédent et agir de manière graduelle. Le succès du Maître consistait alors dans la création de comédies construites sur l’intrigue et sur les passions générales. Dès lors, le comique de situation avait pu devenir éternel[[37]](#footnote-37).

Riccoboni même reconnaît avoir modifié son projet initial d’étude critique sur l’œuvre du dramaturge français après avoir acquis une connaissance plus approfondie de celle-ci. Sa pratique du théâtre le conduira à un changement d’attitude qu’il avouera sept ans plus tard, à l’occasion de la rédaction de *De la Réformation du théâtre* [lien https://books.google.it/books?id=IUWRqxKllysC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\_ge\_summary\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] : l’analyse approfondie des comédies de Molière l’avait convaincu de la « perfection de son art » et de la possibilité d’appuyer sa leçon personnelle sur l’autorité de ce « si grand maître »[[38]](#footnote-38).

*Les* Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>] *(1736) : plan, structure et visée de l’ouvrage*

L’ouvrage, publié en 1736 à Paris, se compose des éléments suivants : une dédicace, une préface, une approbation, quatre livres.

La dédicace permet à Riccoboni de justifier son projet éditorial, dont la dimension de promotion n’exclut pas la portée théorique authentique et sincère. C’est un projet de longue haleine qui lui donne l’occasion de réunir et de proposer des vues sur la comédie, qui sont le résultat de près de trente années d’expérience théâtrale. Or, c’est précisément cette pratique et cette connaissance intimes du théâtre qui le conduisent à appeler de ses vœux une réforme du théâtre italien, qu’il juge en des termes assez sévères : ce théâtre, qui « était supérieur à tous les théâtres de l’Europe, […] depuis un siècle […] est tombé dans une affreuse décadence »[[39]](#footnote-39). C’est pourquoi sa réforme est « devenue si nécessaire »[[40]](#footnote-40). Rappelant le rôle historique en matière de mécénat, artistique en général et théâtral en particulier, de l’illustre famille d’Este, il cherche d’emblée à se placer sous la protection du prince de Modène, ville dont il est originaire lui-même. La Maison d’Este a notamment compté parmi ses rangs Arioste (1474-1533), qui incarne le genre de la comédie littéraire italienne de la Renaissance. Celle-ci a précisément servi de modèle, du temps de Riccoboni, à la réforme de la comédie. Dans cette dédicace, l’auteur des *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>] indique à quel point il lui semble décisif d’inscrire, dans sa politique gouvernementale en matière culturelle, la réforme du théâtre que le Duc de Parme, Antoine Farnese, avait conçue avant sa mort. Avec une certaine habileté et non sans audace, Riccoboni lui suggère explicitement de prendre le relais de son illustre prédécesseur. Il le fait en lui proposant une caution artistique. Cette caution, c’est Molière, qu’il présente « pour ce qui regarde l’art du théâtre »[[41]](#footnote-41) comme « le plus excellent modèle qui ait jamais été »[[42]](#footnote-42) dont les écrits « sont non seulement une poétique complète sur la comédie, mais encore une poétique convenable au siècle où nous vivons »[[43]](#footnote-43). Le décor est donc planté : les « poètes italiens » et les dramaturges ont tout à gagner et tout à apprendre du maître français de la comédie et de la farce du grand siècle passé.

Dans la préface, Riccoboni établit d’abord un constat : en Europe, on conduit les gens au théâtre dès l’enfance sans les amener à y réfléchir. C’est un bien et un mal, car cela revient à une sorte de « prévention naturelle »[[44]](#footnote-44), c’est-à-dire de préjugé. C’est pourquoi, fait suite au constat la proposition du remède correspondant : il faut considérer cette forme artistique comme toutes les autres ; comme la peinture, le théâtre lui aussi doit connaître les règles qui en gouvernent la création, pour être pleinement compris. Riccoboni affirme que le théâtre, comme tous les autres arts, peut certes être une source spontanée de plaisir esthétique, mais qu’il ne l’est réellement qu’à la condition expresse de disposer de connaissances précises et approfondies sur son histoire, ses règles et ses visées intellectuelles. Il faut ici suivre le chemin des Anciens, en se laissant guider par les lois qu’ils ont eu le mérite de fixer. Cependant, tout en étant une ressource décisive et inépuisable aux yeux de Riccoboni, la fréquentation des œuvres antiques n’est pas en soi suffisante pour prétendre à la perfection en matière de création artistique.

Les auteurs reconnus comme grands auteurs, qui ont atteint le sommet de la création artistique, ont trouvé le chemin de la perfection en suivant les pas des prédécesseurs dignes d’être imités, à travers la confrontation et l’analyse des œuvres dramaturgiques précédentes. C’est là la méthode proposée par Riccoboni, qui devient l’objet de son traité sur Molière.

Puisque le but des *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>] est justement de proposer un modèle à imiter à ceux qui aiment le théâtre et disposent des instruments indispensables pour le comprendre, Riccoboni entend fournir à ses lecteurs les clés de lecture de la comédie, par le biais d’une analyse approfondie du genre, afin que celle-ci puisse avant toute autre chose être appréciée comme elle le mérite ; ce passage est indispensable et prépare à celui qui suit, l’imitation, à son tour préparatrice à la réforme tant souhaitée.

Pour le spectateur également il est important de disposer de connaissances solides pour éviter d’errer dans son jugement et de demeurer dépendant des tendances dominantes de l’opinion, par nature changeantes et incertaines. Si le public peut certes faire preuve de bon sens, ceci n’est pas, du moins dans la plupart des cas, suffisant.

Les destinataires idéaux de ses propos seront donc « ceux qui aiment le théâtre, qui suivent les pièces nouvelles, et qui veulent en juger »[[45]](#footnote-45), ainsi que les auteurs à la recherche d’un modèle de perfection dont s’inspirer. Il ajoute quelques lignes plus loin : « [j]’espère qu’en rendant justice à cet illustre écrivain, je plairai également aux savants qui ont pour lui une admiration si légitime, et aux simples amateurs qui jouissent, aux représentations, de tous les charmes de son esprit »[[46]](#footnote-46).

La préface s’achève par une remarque générale de prudence. L’éloge du génie de Molière, auteur connu pour ses positions parfois hardies sur le plan moral et religieux, ne vaut pas pour Riccoboni adhésion aveugle à l’ensemble de son discours présenté comme outrancier. La chose est rappelée avec insistance : « l’apologie que je fais de Molière n’allant pas jusqu’à le défendre, ni même à l’excuser dans les endroits qui pourraient être licencieux »[[47]](#footnote-47).

L’ouvrage est composé de quatre livres de dimension sensiblement égale, eux-mêmes subdivisés en autant d’articles et de rubriques, qui comportent à chaque fois des titres originaux. La construction générale du texte obéit au principe posé dans la préface, selon lequel la comédie ne saurait être comprise et appréciée si l’on ne dispose au préalable d’une connaissance précise et approfondie des éléments qui la constituent. C’est exactement ce qu’entreprend Riccoboni dans les différentes parties de son écrit. Il recourt constamment au même procédé, en commençant par rappeler les règles qui président à la comédie ancienne, puis en les comparant à la manière moderne de procéder, dont Molière fournit l’étalon ou le modèle[[48]](#footnote-48). Cette dualité a pour but implicite de renforcer la thèse exposée par Riccoboni dans le cours ultérieur de l’ouvrage, laquelle consiste à affirmer que le génie propre à Molière tient à sa capacité d’inventer alors même qu’il s’inspire ou reprend une œuvre déjà existante. Loin de proposer de s’en tenir à Molière et à ses pièces, Riccoboni suggère à ses pairs et à ses contemporains d’en faire autant et de renouveler, voire de réformer le théâtre, en puisant dans le fonds classique de la tradition les ressources nécessaires à l’invention de formes et d’œuvres nouvelles.

Le livre premier comprend sept articles, qui forment une sorte d’approche organique des parties qui composent la comédie au sens classique. La structure de l’œuvre de Riccoboni découle directement des prémisses illustrées dans les paratextes, dans la mesure où la proposition du modèle d’écriture dramaturgique choisi est précédée par des observations générales sur le genre théâtral, objet d’analyse. À propos de celui-ci, on commence par préciser son objectif principal, en l’occurrence, la correction des coutumes : la comédie qui se veut universelle ne doit pas faire autre chose que représenter les passions et les typologies comportementales des individus telles qu’elles sont, dans leur atemporalité et dans leur manque de spécificité géographique.

Cela dit, la sensibilité de l’auteur doit savoir adapter le contenu universel à la spécificité de l’interlocuteur auquel il s’adresse, pour que le message que l’on veut transmettre soit reçu de la façon souhaitée et produise les effets pédagogiques poursuivis. « La comédie change suivant les temps [...] Quoiqu’elle ait toujours pour but la correction des mœurs, qu’elle doive toujours représenter les hommes tels qu’ils sont, et qu’au fond les passions ou les caractères ne changent point : cependant les mœurs, ou les usages particuliers à chaque nation font qu’un caractère qui est en soi le même, ne se montre pas en France comme il se montre en Espagne ou en Angleterre »[[49]](#footnote-49) : un auteur doit prendre en compte cette différence au niveau diachronique et synchronique[[50]](#footnote-50), bien que les variations qu’une telle manière de procéder implique ne doivent pas avoir un impact sur la structure rationnelle d’une pièce, qui doit rester presque inchangée dans son essence.

De là découle l’utilité d’analyser dans le détail les parties essentielles d’une comédie, qui sont pour Riccoboni l’intrigue, les caractères, les dialogues, le coup de théâtre et, enfin, le comique.

À la première est accordée la primauté sur toutes les autres parties en tant qu’élément qui permet de distinguer la comédie du dialogue. En particulier, l’intrigue qui laisse au hasard l’enchaînement des évènements. Une comédie ainsi conçue a le mérite d’être plus fidèle à la réalité, alors que, dans le deuxième type d’intrigue fondé sur la préméditation, le recours au déguisement entraîne souvent un défaut d’invraisemblance.

Bien que Molière, comme la plupart des auteurs, se soit laissé tenter dans tous ses ouvrages (sauf *L’Amphitryon* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_amphitryon]) par le deuxième type d’intrigue, moins parfait, cela n’empêche qu’il y ait atteint la perfection, en évitant de tomber dans l’invraisemblable. En fait, il ne s’est servi de l’expédient du déguisement proprement dit que dans des pièces qui, selon Riccoboni, doivent être considérées comme des farces (*Monsieur de* *Pourceaugnac* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_monsieurpourceaugnac] et *Le Bourgeois gentilhomme* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_bourgeoisgentilhomme]).

Ces observations de théorie théâtrale ne sont jamais une fin en soi, l’auteur gardant toujours à l’esprit l’objectif de réformer le genre comique qui, selon lui, commence à vieillir : c’est pour lui redonner de la vigueur qu’il faudrait s’attacher uniquement à la première espèce d’intrigue.

Découle de cette analyse menée par le biais de confrontations entre des modèles tirés du théâtre des Anciens et des Modernes le portrait de la comédie idéale, celle dont l’intrigue est fondée sur le hasard et porte au premier plan les passions générales des hommes. Cette comédie uniquement est destinée à durer dans le temps.

Ensuite, Riccoboni décèle dans les mœurs particulières des pays et les passions générales des hommes les deux pivots autour desquels s’articule l’intrigue. Le dernier, lorsqu’il est fondé sur des passions générales est destiné à subsister plus longtemps. Cependant, si dans *Les Femmes savantes* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_femmessavantes] Molière s’est appuyé sur un ridicule du temps, il a su néanmoins soutenir son ouvrage par des traits qui l’ont rendu immortel. Ainsi, le Maître est-il choisi soit comme exemple pour illustrer une règle de bonne conduite dramaturgique, soit en tant qu’exception qui la confirme.

L’intrigue, élément qui se trouve à la base de la comédie, ne doit jamais détourner l’attention du spectateur du caractère, qui dans les comédies modernes est le « premier mobile »[[51]](#footnote-51) de l’action et donne « tout le mouvement aux autres personnages »[[52]](#footnote-52). Encore une fois, c’est la vraisemblance qui doit primer selon Riccoboni : si les pièces de caractère sont plus goûtées que les pièces d’intrigue, c’est parce que « celles-ci ne sont que l’ombre de la vérité, et que les autres en sont une image fidèle »[[53]](#footnote-53).

En ce qui concerne le rapport que les deux premiers éléments de la comédie ainsi décelés entretiennent entre eux, Riccoboni considère qu’une comédie de caractère sans intrigue est « comme un corps sans âme »[[54]](#footnote-54) étant donné que « toutes les passions, qui […] fournissent autant de caractères, doivent créer et conduire la fable et son mouvement »[[55]](#footnote-55). On évitera de cette façon que l’intrigue détourne du caractère l’attention des spectateurs, comme le montrent *L’Étourdi* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_etourdi], *L’École des femmes* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_ecoledesfemmes] et *L’École des maris* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_ecoledesmaris].

Tous les caractères ne s’équivalant pas, Riccoboni s’attarde à définir les caractères simples ou principaux, qui, selon lui, doivent être préférés aux caractères accessoires, et la manière dont il faut les traiter. Cependant, il est possible qu’une comédie qui présente plusieurs caractères à la fois soit bien conduite, pourvu que les caractères subalternes n’aient jamais assez de force pour dominer sur les autres ou que les différents caractères choisis ne brillent pas assez pour être distingués des autres. Comme exemple remarquable de la première espèce de comédie de caractère mixte Riccoboni choisit *Le Misanthrope* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_misanthrope], où tous les caractères qui entourent le caractère principal et tout ce qui arrive dans l’action se rapportent à lui. Dans cette pièce l’« art admirable »[[56]](#footnote-56) de Molière donne son mouvement à l’action par la gradation de la passion dominante. Quant à la deuxième espèce de comédie de caractère mixte, le dramaturge français a su exceller avec *L’École des maris* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_ecoledesmaris]*, L’École des femmes* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_ecoledesfemmes]*, La Comtesse d’Escarbagnas* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_comtesseescarbagnas] et quelques autres pièces où l’on trouve un assemblage de caractères, qui, du fait de leur égalité, ne peuvent se nuire l’un à l’autre.

Enfin, pour exploiter à fond un caractère, il faut lui attacher les épisodes qui vont avec, en ce sens que toute passion qui est parvenue à un certain degré est pour l’ordinaire accompagnée d’autres vices ou de plusieurs défauts qui, bien restitués sur la scène, comme l’a fait Molière dans *L’Avare* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_avare], contribuent à rendre le caractère qui en est atteint plus efficace dans une optique de correction des mœurs, pourvu qu’on ne tombe pas dans le travers de l’outré ou de l’invraisemblable. Aussi, peut-on tirer d’un seul caractère une variété de sujets, ce qui est le cas dans *Le Prince jaloux* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_domgarciedenavarre]*, Le Cocu imaginaire* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_sganarelle] et *George Dandin* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_georgedandin].

Nombreux sont les types de caractère dont, suivant Riccoboni, les comédies de Molière offrent ponctuellement le meilleur exemple ; tout comme la façon de rédiger les dialogues, qui font l’objet du quatrième article de ce premier livre. Ici, le sujet traité fournit à l’auteur un point de départ pour souligner l’importance d’un concept, le concept d’économie, qui doit concerner tous les éléments de la comédie. Pour illustrer l’habileté de Molière en ce domaine Riccoboni choisit d’analyser des extraits de *L’École des maris* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_ecoledesmaris], bien que les exemples possibles soient innombrables.

Dans cette section, consacrée au dialogue, les règles qui président à la bonne diction méritent un discours à part. Suivant la définition donnée dans le texte, celle-ci consiste à faire parler les personnages conformément à leurs caractères et à leurs conditions. Si le discours naturel prévaut chez les Anciens, suivis par les Italiens et les Espagnols parmi les Modernes, l’auteur remarque que les Français se sont éloignés de ce modèle, à l’exception de Molière, qui est un parfait exemple de « beau simple »[[57]](#footnote-57) même dans la diction d’esprit.

Quant au coup de théâtre, autre élément essentiel de la bonne comédie, Riccoboni distingue deux types, « d’action » et « de pensée »[[58]](#footnote-58), dont le premier doit être préféré au second. Inutile d’ajouter que Molière est porté en exemple dans les deux cas : *L’École des maris* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_ecoledesmaris>] et *George Dandin* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_georgedandin] sont évoquées pour prouver encore une fois quel était le génie de leur auteur dans la façon dont il construit une surprise au niveau de l’action, alors que *La Princesse* *d’Élide* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_princessedelide] représente aux yeux de Riccoboni un modèle à suivre du second type. Les paragraphes consacrés au coup de théâtre anticipent le contenu d’un article important du deuxième livre des *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], consacré à l’imitation. Lélio commence déjà à insinuer dans l’esprit du lecteur l’idée que l’originalité du dramaturge français ne réside pas tant dans sa capacité d’inventer que dans l’art de se servir des exemples qui lui sont fournis par ceux qui l’ont précédé.

Pour ce qui est du dernier élément essentiel d’une comédie, il faut préférer le comique de situation (celui qui naît de la situation des personnages). Cela dit, Molière a été capable de se distinguer même dans un autre type de comique, le comique de sentiment, qui naît d’une émotion et d’un trouble sincères du personnage. Ce genre de comique s’exprime d’une façon plus naturelle et ingénieuse que le comique de situation. D’ailleurs, comme Riccoboni l’ajoutera dans un paragraphe consacré au ridicule dans le troisième livre, le Maître français avait dépassé tous ceux qui l’avaient précédé car son comique était si varié qu’il mettait d’accord les partisans du « rire au dedans » (Térence) et du « rire au dehors »[[59]](#footnote-59) (Plaute) en excitant le rire au dedans et au dehors.

Le livre second est composé de huit articles, formant un ensemble quelque peu hétéroclite, puisqu’il réunit des remarques fournies sur la farce et des réflexions plus disparates sur la critique des mœurs, le dénouement et l’imitation. On remarquera ici que Riccoboni s’intéresse à la farce qui, en tant que genre inférieur de la comédie, illustre bien la capacité de Molière à maîtriser tous les genres théâtraux, y compris ceux qui semblent *a priori* les moins nobles. Même dans ceux-là, et sans doute plus qu’ailleurs, son génie s’illustre, particulièrement dans *Les Fâcheux* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_facheux], exemple paradigmatique de farce faite de scènes détachées, qui mérite à elle-seule un paragraphe.

Le passage le plus délicat de ce livre est représenté par l’article sixième, intitulé *De la* *critique des mœurs*, là où Riccoboni s’attelle à défendre le Maître de l’accusation de ne pas corriger les vices et, même, de les montrer en action. Pour ce faire, l’auteur s’approprie les arguments utilisés par Muratori dans sa critique de Molière, mais il les utilise contre Plaute, qui « fait de la plupart de ses pièces une école plus propre à inspirer le vice qu’à le corriger »[[60]](#footnote-60). Cependant, si « [l]es Modernes, au lieu de suivre une route différente, […] n’ont pas toujours été plus exacts, ou plus scrupuleux dans leurs comédies »[[61]](#footnote-61), Molière, quoiqu’il ne soit pas toujours exempt du même défaut, « est le premier qui ait mis dans ses ouvrages de la bienséance et des mœurs »[[62]](#footnote-62). Ainsi, le genre comique ne pouvait-il être défendu là où il peut détourner de la vertu et inspirer les vices. C’est pourquoi, pour corriger les mœurs, il valait mieux ne pas représenter les vices et se tourner vers d’autres types de caractères.

Si Molière n’est pas toujours exemplaire dans sa façon de critiquer les mœurs de son temps, ce fait relève de la nécessité, dont il était conscient, de procéder à une réforme graduelle du goût des spectateurs. Le seul point où cet auteur mériterait un reproche se révèle ainsi une conséquence de l’esprit du temps et de sa capacité à le saisir. En somme, il n’était possible d’arracher des cœurs du public l’idée d’un comique scandaleux que par degrés. Conscient de ne pas pouvoir « heurter de front le goût régnant, pour parvenir ensuite à le détruire, il s’est prêté quelquefois à l’ancienne manière »[[63]](#footnote-63) ; mais ce n’est que dans des pièces où il suscite le rire sans avoir recours à des expressions vulgaires et dont ses imitateurs devraient s’inspirer. En ce sens, Molière doit « être regardé comme l’inventeur et le modèle »[[64]](#footnote-64) de la nouvelle comédie. Les mêmes concepts seront repris à l’article dixième du troisième livre, lorsque l’auteur s’attelle à démontrer que l’amour ne devrait pas occuper sur la scène une si grande place et que Molière représente en ce sens un exemple de vertu, ses pièces étant « infiniment plus châtiées que celles des auteurs qui l’ont précédé »[[65]](#footnote-65). Dans ce cas également, Riccoboni utilise comme argument à la décharge de Molière le « ton de son siècle »[[66]](#footnote-66) qu’il fallait prendre en compte et auquel on devait se conformer en partie pour ne pas heurter le public.  Là où le Maître se prête à des critiques, l’auteur soutient qu’il faut se dire que, « [s]’il avait écrit de nos jours, il n’est pas douteux que, porté naturellement comme il l’était à la vertu, et n’étant plus obligé de se conformer à un goût moins épuré, il n’eût produit des choses plus correctes du côté des mœurs, sans rien perdre du côté de l’art et du vrai comique »[[67]](#footnote-67).

En ce qui touche le dernier ingrédient fondamental d’une comédie, Riccoboni avoue son incapacité de donner des règles générales pour bien mener un dénouement, celui-ci dépendant de l’économie de la distribution choisie pour les différents éléments dans l’ensemble de la pièce. Dans ce domaine, Molière aurait essuyé des critiques injustes : selon l’auteur, le seul dénouement défectueux qu’on lui connaît, celui du *Tartuffe* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_tartuffe], est dû à l’original dont le dramaturge ce serait inspiré, sans pouvoir le modifier, alors que celui de *L’Amour médecin* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_amourmedecin] n’a pas d’égaux, même si *L’École des maris* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_ecoledesmaris>] et *L’École des femmes* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_ecoledesfemmes] offrent d’autres exemples admirables à ce sujet. Le paragraphe suivant constitue une transition vers un article crucial, qui suit juste après. Il traite des dénouements imités et corrigés par le Maître, dont on reconnaît la capacité de changer, corriger et embellir les fables traduites ou imitées de ses voisins étrangers. Il fournit l’occasion d’analyser *La Princesse d’Élide* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_princessedelide>] en la comparant à *El Desden con el Desden* [lien http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-desden-con-desden/html/d4c17854-a0e6-4dba-902e-dc9e8af1b462\_2.html] d’Agostino Moreto.

Comme on l’a annoncé à plusieurs reprises, le passage central du livre second est l’article huitième, consacré à l’imitation : c’est au moment où Riccoboni paraît faire une concession au détracteurs de Molière, en cernant une correspondance exacte entre ses comédies et les canevas du théâtre italien ou les ouvrages d’autres auteurs comme Boccace, les dramaturges espagnols et anciens, que le modénais rend l’hommage le plus grand au Maître, dont l’originalité consiste à savoir imiter en dépassant le modèle de départ.

C’est ainsi que, dans le paragraphe intitulé *Originaux imités par Molière*, où Riccoboni dresse une liste de sources dans lesquelles le dramaturge aurait puisé à pleines mains, l’auteur des *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>] cautionne définitivement la supériorité du modèle proposé, en surprenant le lecteur par les armes de la rhétorique[[68]](#footnote-68) : il faut être pourvu d’une intelligence particulièrement subtile pour « ajuster les idées d’autrui aux temps et aux lieux »[[69]](#footnote-69) dans lesquels on écrit ; « il faut un discernement bien délicat pour connaître les choses qui peuvent être transportées », pour distinguer ce qui mérite d’être imité. Au-delà des distinctions faites par Riccoboni entre les différents types d’imitation, ce qu’il faut retenir de ce paragraphe c’est l’idée que l’auteur entend transmettre, celle d’une « sublimité »[[70]](#footnote-70) du génie du Maître dans les imitations : son « jugement juste »[[71]](#footnote-71) sur le choix des sujets et sur l’effet d’un ouvrage dramatique le situe au-dessus de tous ceux qui l’ont précédé.

Si, dans un premier temps, la liste donnée par Riccoboni a comme premier effet de confronter le lecteur à la dette que Molière aurait contractée à l’égard de toutes ses sources[[72]](#footnote-72), dans un deuxième temps elle finit par confirmer la singularité d’un auteur qui, dans la confrontation directe avec ses prédécesseurs, fait preuve d’une grandeur sans égale. Riccoboni s’exprime ainsi à ce sujet : « [s]i donc Molière n’est pas toujours inventeur, il l’est très souvent, et d’une manière supérieure ; et lors même qu’il ne fait qu’imiter, on peut dire qu’il ne mérite pas moins les plus grands éloges : tout ce qu’il emprunte d’ailleurs est tourné, disposé, traité de manière que l’imitation devient infiniment supérieure au modèle, et qu’en les comparant, on serait tenté de prendre l’ouvrage de Molière pour l’original, et l’original pour une imitation froide et mal rendue de l’ouvrage de Molière »[[73]](#footnote-73). Rien de mieux pour le démontrer que de fournir un tableau comparatif entre des scénarios des Italiens et les passages correspondants de Molière qui s’inspirent d’eux.

Dans le livre troisième Riccoboni confronte les quatre genres de comédie tirés des Anciens (« simple », « implexe », « de mœurs », « ridicule »[[74]](#footnote-74)) en reprenant à chaque fois le même schéma, qui consiste à fournir deux exemples, l’un ancien, l’autre moderne, et s’attarde sur les différents éléments de la comédie ancienne. Le but de ce procédé est de faire apparaître, non seulement l’exemplarité des Anciens et celle de Molière, mais aussi de montrer comment ce dernier parvient à se hisser au-dessus même des plus grands maîtres de la comédie ancienne, tels que Plaute ou Térence. Le dramaturge français est en effet le seul auteur à être parvenu à réunir différents types de comédie au sein d’une même pièce, en respectant à la fois les unités classiques tirées d’Aristote et les règles de la vraisemblance. Là où on dirait qu’il fait une entorse à la règle, lorsqu’il ne respecte pas l’unité de lieu comme on a l’habitude de l’entendre, Riccoboni rappelle au lecteur que cette unité n’a été définie que par déduction par rapport aux deux autres et que, selon lui, Molière a su interpréter son contenu d’une façon souple, qui ne blesse jamais la vraisemblance, seul critère auquel il faut se tenir.

En particulier, *L’Avare* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_avare] est considéré par Riccoboni comme l’exemple de l’excellence et de la perfection dont Molière est capable, quand il s’agit de pratiquer et de concilier tous les genres de comédie avec une égale maîtrise. La mention faite de cette pièce est donc d’une autre nature que l’évocation qu’il peut faire de toutes les autres comédies (comme *Le Misanthrope* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_misanthrope], *L’École des maris* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_ecoledesmaris>], *L’École des femmes* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_ecoledesfemmes], *Georges Dandin* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_georgedandin], *Les Précieuses ridicules* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_precieusesridicules], *Les Femmes savantes* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_femmessavantes], *L’Amour médecin* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_amourmedecin], *Les Fâcheux* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_facheux]), étant donné qu’elle jouit d’un statut particulier, sur lequel il convient de s’attarder un instant, d’autant plus que Riccoboni lui dédie un article, intitulé *Examen de la comédie de* L’Avare *de Molière*.

L’intrigue de cette comédie appartient à un type particulier, celui que Riccoboni appelle intrigue préméditée. En tant que telle, elle est susceptible d’une adhésion à la réalité inférieure à celle qui prévaut dans les intrigues gouvernées par le hasard. En dépit de quoi *L’Avare* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_avare] constitue un modèle de vraisemblance grâce à l’habileté avec laquelle l’auteur dessine les caractères des protagonistes ainsi que les relations qui au fil de l’intrigue se trouvent nouées entre eux de façon crédible. Cette pièce illustre en outre la manière admirable dont Molière conduit l’intrigue et mène à un dénouement original et cohérent par rapport à l’ensemble de la pièce. Par ailleurs, cette comédie entre dans la catégorie des comédies dites de caractère mixte. Définition qui correspond à une pièce dans laquelle le personnage principal partage la scène avec des personnages secondaires. En cela, *L’Avare* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_avare] est un exemple emblématique de la présence d’épisodes attachés aux caractères ; ce qui induit des défauts complémentaires par rapport au défaut principal. Harpagon n’est pas seulement avare : il cumule aussi d’autres défauts, notamment l’usure. Ainsi, c’est par définition une comédie de caractère, puisque même s’il s’agit d’une fable dont l’action est double, le protagoniste réunit et confond en soi l’action dans sa dualité. Ici, *L’Avare* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_avare] est un titre qui souligne à lui seul tout ce dont il est question dans cette pièce. Ce titre a le mérite de réunir les caractéristiques de deux types différents de comédies anciennes, la comédie « implexe »[[75]](#footnote-75) et la comédie dite « de mœurs »[[76]](#footnote-76) : la première correspond à un texte qui présente des péripéties et des scènes de reconnaissance entre les personnages ; la seconde repose sur le primat des costumes par rapport à tous les autres éléments du jeu théâtral.

L’exemple de *L’Avare* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_avare] a donc une autre fonction au vu de l’évocation que Riccoboni peut faire de toutes les autres pièces qu’il cite au gré des nécessités de sa propre réflexion théorique sur la comédie, développée dans l’ensemble de son œuvre. D’ailleurs, même dans un ouvrage qui précède les *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], lorsqu’il était encore occupé par la volonté d’affirmer la primauté du théâtre italien sur les autres, pour étayer ses réflexions concernant l’imitation, Riccoboni s’appuyait sur l’exemple de *L’Avare* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_avare], pièce « entièrement imitée » du théâtre italien, qui pourtant n’enlève rien au mérite de son auteur[[77]](#footnote-77). Ce n’est que dans un deuxième temps que l’auteur semble se rappeler la réprobation de ses maîtres italiens et que le scrupule du dévot le pousse à modifier en partie le jugement qu’il avait porté sur cette comédie. Néanmoins il continue de voir dans les faiblesses des personnages de Molière autant de vices corrigés par sa leçon.

Dans le livre quatrième le raisonnement de Riccoboni s’éloigne de son propos initial en s’attachant à la question de la parodie à laquelle Molière n’est pas associé.

L’essor du genre à l’époque de l’auteur est due aux travers dont ne seraient pas exemptes les tragédies à l’époque moderne, du moins aux dires des détracteurs de Corneille et de Racine, surtout si l’on considère que parodier est une façon de « critiquer d’une manière comique les défauts »[[78]](#footnote-78) du texte d’origine, en remplaçant personnages et contexte héroïque par des sujets bas et des situations correspondant à leur niveau.

Si le contenu change, la façon de procéder demeure inaltérée même dans ce dernier livre : à une théorisation abstraite sur les différentes types de parodie suivent des exemples concrets, tirés cette fois du théâtre des comédiens italiens de l’Hôtel de Bourgogne et de la Foire ou des auteurs français[[79]](#footnote-79).

Loin d’être perçue par Riccoboni comme un genre inférieur, « la parodie qui critique judicieusement et sans fiel est un genre utile et même nécessaire au public. C’est peut-être le seul moyen, ou du moins c’est le plus efficace, pour arrêter le progrès du mauvais goût et corriger les abus qui pourraient s’introduire dans la construction des ouvrages que l’on donne au théâtre »[[80]](#footnote-80). Le genre dramatique, en tant que plus susceptible d’erreur que les autres, nécessite une critique « judicieuse et modérée »[[81]](#footnote-81) pour se perfectionner. C’est exactement là le rôle de la parodie par rapport aux autres genres théâtraux.

L’œuvre se clôt sur l’analyse détaillée d’une tragédie italienne, *Ulysse le jeune*[[82]](#footnote-82), et de sa parodie intitulée *Rutzvanscad le jeune*[[83]](#footnote-83), première dans la péninsule et unique dans son genre.

Il suffit de parcourir la table des matières de l’ouvrage pour se rendre compte de la complexité de sa structure : c’est justement dans l’effort de systématisation d’une pensée théorique longuement méditée[[84]](#footnote-84) et dans la connexion singulière établie entre celle-ci et le modèle choisi que réside l’intérêt toujours actuel des *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>]. Ce traité témoigne, par ailleurs, de la profonde compétence de son auteur en matière de théâtre ancien et moderne. L’esprit d’à propos des exemples choisis au cas par cas pour illustrer les thèses exposées en matière dramaturgique attestent de l’aisance avec laquelle Riccoboni avance dans les méandres de la tradition grecque, latine, italienne, française et espagnole en particulier, dans le cadre de laquelle il établit des parallélismes inhabituels pour ne pas dire inédits. Sans compter que, au fond, Riccoboni manifeste une authentique familiarité avec l’œuvre de Molière et un souci constant d’interrogation, dont on peut espérer, sinon un renouvellement, du moins un approfondissement de la lecture du maître de la comédie française moderne.

D’ailleurs, la pénurie des sources citées dans les notes en bas de page confirme l’originalité de l’auteur et de sa façon de procéder, compte tenu notamment de la position qu’il occupait dans le cadre des polémiques littéraires de l’époque : la proximité de Riccoboni du milieu de l’*Arcadia* et le rôle qu’il a joué dans le cadre de la réforme dramaturgique menée par les intellectuels italiens de l’époque aurait pu laisser présager, sinon un retranchement du modénais sur des positions anti-françaises, du moins le choix d’un modèle plus conforme à la poétique classiciste qu’il prônait et pratiquait sur la scène. Cependant, sans rien enlever au courage d’une opération de ce genre, Molière, à y regarder de plus près, est proposé comme exemple pour sa capacité de se référer à la tradition, en s’inspirant des auteurs anciens, à l’égard desquels il a le mérite et la modestie de ne pas exhiber une attitude de supériorité dédaigneuse et stérile. Contrairement à d’autres auteurs contemporains, le Maître, en effet, n’a pas besoin de revendiquer sa propre originalité et de se démarquer de ses sources pour se distinguer, et même, c’est plutôt de la confrontation directe avec les modèles utilisés comme point de départ qu’émerge toute sa grandeur, là où il se montre capable de saisir ce que ses précurseurs ont produit de mieux et de l’adapter au contexte de référence. Innover en imitant c’est son exploit le plus remarquable. C’est exactement cette même opération que Riccoboni mène à bien à son tour, dans le rôle de théoricien de l’art dramatique depuis longtemps assumé et revendiqué : sa poétique, bien qu’ouvertement tributaire de celle d’Aristote et d’Horace, s’émancipe par rapport à la tradition grâce à l’esprit novateur du modèle proposé au regard du contexte de référence.

Cependant, si la grandeur de Molière était déjà largement reconnue quelques années avant sa disparition, elle ne faisait pas l’unanimité, notamment dans le milieu intellectuel auquel appartenait Riccoboni.

Une citation tirée des *Nouvelles nouvelles* [lien [http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/molière/critique/donneau-vise\_nouvelles-nouvelles\_1663/](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moli%C3%A8re/critique/donneau-vise_nouvelles-nouvelles_1663/)] de Jean Donneau de Visé (1663) résume de façon efficace le regard de cet homme de lettre sur Molière : « son esprit consiste principalement à se savoir bien servir de l’occasion »[[85]](#footnote-85). Ici l’on parle d’adresse plutôt que de la grandeur d’esprit d’un mauvais acteur, dont la renommée est destinée à être de courte durée[[86]](#footnote-86).

Dans ses *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [lien https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50852f/f2.item] (1673) le Père Rapin prétend que l’ordonnance de ses comédies est toujours défectueuse en quelque chose, et que ses dénouements ne sont pas heureux[[87]](#footnote-87).

Même ceux qui en reconnaissaient le mérite le critiquent pour des questions liées aux mœurs. Ainsi, Adrian Baillet dans son *Jugement des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* [lien http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/baillet\_moliere/] (1686) dans l’entrée qu’il consacrait à Molière le définit comme « un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde ait suscité à l’Église de Jésus-Christ »[[88]](#footnote-88). L’homme de lettres et théologien voit de l’irréligion répandue de manière fine et cachée dans la plupart des ses œuvres[[89]](#footnote-89).

De même, Fénelon, qui ne ménage pas les éloges à ce novateur du théâtre, dans son *Projet d’un traité sur la comédie* [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/fenelon_projet-traite/>] (1716) en reconnaît les limites au niveau du style et des mœurs[[90]](#footnote-90).

Néanmoins, il faut reconnaître que nombreux et majoritaires sont les critiques contemporains qui en appréciaient la valeur : selon La Grange, qui voit chez Molière « le Térence de son siècle », « jamais homme n’a mieux su que lui remplir le précepte, qui veut que la Comédie instruise en divertissant »[[91]](#footnote-91). Dans le sillage d’une pédagogie théâtrale mise en œuvre par Molière on retrouve les commentaires de Grimarest, qui parle d’une comédie « divertissante et utile »[[92]](#footnote-92) ; Bruzen de la Martinière, qui se réjouit que dans l’œuvre du Maître « l’utilité fût jointe à l’agrément et la régularité avec le brillant de l’invention »[[93]](#footnote-93) ; et encore Titon du Tillet, selon qui « Moliere est un des hommes auxquels la France a le plus d’obligation, pour avoir travaillé à en bannir le mauvais goût, & à corriger le ridicule & les défauts des hommes dans chaque état »[[94]](#footnote-94).

Le principal point commun entre ces observations et celles de Riccoboni est représenté par la reconnaissance accordée à la capacité exceptionnelle qu’avait Molière d’exploiter ses sources en les renouvelant par le biais de l’imitation. C’est ainsi que s’expriment à ce sujet Jean-Louis-Ignace de la Serre, pour qui « [l]a fécondité de Molière est encore plus sensible dans les sujets qu’il a tirés des auteurs anciens et modernes, ou dans les traits qu’il leur a empruntés. Toujours supérieur à ses modèles, et, en cette partie, égal à lui-même, il donnoit une nouvelle vie à ce qu’il avoit copié. Les modèles disparoissoient, il devenoit original » [[95]](#footnote-95) ; ou encore Georges Monval, qui observe : « on disoit sur quelques-unes de ses pièces, que c’étoient des sujets empruntés, ce qui est vrai dans un sens ; mais il faut avouer que la manière dont il traitoit ses sujets avoit autant de grâce et de nouveauté que les sujets même qui étoient de son invention » [[96]](#footnote-96) ; ou, enfin, Voltaire, qui lui aussi remarque la capacité du Maître de s’inspirer des anciens pour se les approprier : dans sa *Vie de Molière* [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/voltaire_vie-moliere/>] on lit : « [o]n a dit que *l’École des maris* était une copie des *Adelphes* de *Térence* […]. L’auteur Français égale presque la pureté de la diction de *Térence*, et le passe de bien loin dans l’intrigue, dans le caractère, dans le dénouement, dans la plaisanteries »[[97]](#footnote-97).

Quant à l’opération menée à bien par Riccoboni, on ne peut pas négliger le silence qui entoure les *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>] dans la correspondance que leur auteur entretient avec Muratori[[98]](#footnote-98) : à ce dernier, interlocuteur estimé ainsi que conseiller éminent, le modénais ne parle pas de l’ouvrage consacré au dramaturge français. En effet, la prise en compte de la dimension pécuniaire et matérielle du métier d’acteur et de celui de dramaturge n’est pas étrangère au choix qu’il a fait de publier, en 1736, les *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>]. Si, derrière la réticence qui accompagne le traité se cache certainement aussi la pudeur voilant une opération ouvertement commerciale, étrangère par définition à la façon de concevoir le rôle pédagogique exemplaire de l’intellectuel chez cet historien célèbre, il est évident que la singularité du modèle proposé face aux positions réformatrices assumées dans le milieu théâtral italien par Riccoboni a eu un poids déterminant dans une démarche choisissant de taire toute référence à cet égard.

Les rares sources citées dans les notes aux *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>] sont évoquées dans un but de distanciation avant même de l’être dans un esprit de continuité. Si, en effet, le passage extrait du *Livres sans nom* [lien https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30406423/f26.item.texteImage] de Charles Cotolendi à propos de la dette contractée par Molière vis-à-vis des *Italiens*[[99]](#footnote-99), reproposé par Pierre Bayle dans son célèbre *Dictionnaire historique* [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/bayle_poquelin_1730_orig/>][[100]](#footnote-100), paraît mis en cause pour étayer la thèse d’une correspondance directe entre les canevas *dell’Arte* et les pièces de Molière, en réalité il est choisi à titre d’exemple d’une critique infondée faite au Maître dont la réputation immortelle est justifiée par l’art avec lequel il a exploité ses sources et les a rendues meilleures.

Excepté le tribut familial à la paraphrase que fait Antonio Riccoboni de la *Poétique* d’Aristote[[101]](#footnote-101), rares sont les références à d’autres ouvrages de théorie théâtrale, qui paraissent avoir joué un rôle de quelque importance en tant que sources d’information : il s’agit des *Didascalia cioè dottrina comica* [lien https://books.google.it/books?id=nUS3NMfWhOwC&printsec=frontcover&dq=Didascalia+cioè+dottrina+comica+de+Girolamo+Bartolomei&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiEs7al6bntAhUHNOwKHaRvAlYQ6AEwAnoECAIQAg#v=onepage&q=Didascalia%20cioè%20dottrina%20comica%20de%20Girolamo%20Bartolomei&f=false][[102]](#footnote-102) de Girolamo Bartolomei et d’un article sur l’origine et les caractéristiques de la parodie, publié par l’Académie des Belles-Lettres[[103]](#footnote-103).

En conclusion, il ne reste qu’à donner des indications précises sur quelques points théoriques fondamentaux du texte de Riccoboni en matière de théorie esthétique. Car, au-delà de l’apologiste et du réformateur, il y a aussi un auteur qui réfléchit de façon théorique dans les pages de ces *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>].

Les notions d’art, de nature et de vérité sont reliées dès la préface par Riccoboni. Ce lien n’est pas nouveau, il remonte à la Renaissance. L’art a deux buts : changer la nature ou bien l’imiter. La première fonction est celle du savant et de l’ingénieur qui ne forment qu’une seule et même figure. Mais c’est la seconde fonction qui nous intéresse ici : imiter. C’est une exigence qui se recommande explicitement d’Aristote et, au-delà, en termes plus critiques, de Platon. Imiter suppose de voir et de voir bien, d’atteindre une vérité à propos de l’essence même des choses.

Selon Riccoboni, Molière est un auteur inimitable que l’on gagne à vouloir imiter. Il n’y a rien de contradictoire dans cela parce que le dramaturge n’a eu lui-même de cesse de s’inspirer de ses prédécesseurs anciens et modernes, sans jamais rester au ras de ses sources d’inspiration. Il est l’exemple par excellence du fait qu’imiter correspond à une double action : prendre une œuvre ou un auteur pour modèle d’une part ; contrefaire plaisamment une personnalité ou une œuvre d’autre part. Il est surtout celui qui a su pratiquer « tous les genres dont la comédie est susceptible »[[104]](#footnote-104).

Riccoboni le dit à plusieurs reprises à propos de Molière : il est le modèle dont on doit s’inspirer, parce qu’il a su créer tout en imitant. C’est en cela qu’il est inimitable, au sens d’inégalable.

Si le génie artistique est d’abord celui qui sait juger de sa propre production et de celle des autres, et pas seulement quelqu’un qui crée des œuvres en abondance, Molière en est l’illustration ; du moins c’est ce que suggère Riccoboni dans le passage central de son ouvrage, là où il s’attache au concept d’imitation. Molière donc, non seulement invente quand il imite, mais dépasse et subvertit la source qu’il imite. C’est là son génie qui ne craint aucune comparaison.

La notion de génie qu’on vient d’évoquer porte la trace de sa racine étymologique : elle connote, d’une part, l’originalité d’une personnalité dans ce qu’elle a de singulier, en ce qu’elle marque la tournure propre à un esprit. Elle renvoie d’autre part à la faculté d’invention, à l’aptitude créatrice, portée à un degré supérieur, et par extension à la personne qui possède cette aptitude.

Selon Riccoboni, le génie de Molière peut s’entendre en ces deux sens, mais il peut aussi l’être à la manière de Batteux, un contemporain de l’auteur des *Observations* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>]. Dans son *Traité des beaux-arts ramenés à un même principe*[[105]](#footnote-105) [lien https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g.image], qui date de 1746, le génie y est défini non pas comme la faculté d’inventer mais comme celle d’apercevoir dans la nature des aspects nouveaux, d’y découvrir de nouvelles parentés, de voir les choses sous un côté nouveau que personne n’avait vu avant. Dans une nature illimitée qui est étendue à l’idée d’un univers infini, le génie est par définition illimité dans ses possibilités de découverte et d’invention. C’est exactement ce que montre le cas inimitable de Molière, dans le sens souligné par Riccoboni, dont l’originalité réside dans le choix de proposer, dans le cadre d’une poétique classiciste revendiquée, un modèle de dépassement des auteurs anciens qui, par sa capacité d’imiter donne le meilleur exemple d’invention.

1. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], Paris, Vve Pissot, 1736. [↑](#footnote-ref-1)
2. Cfr. X. de Courville, *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Librairie théâtrale, Paris, 1958, p. 190. [↑](#footnote-ref-2)
3. E. De Luca, *«Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell’Europa dei Lumi*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2015, dresse un portrait complet de l’auteur et de son œuvre. [↑](#footnote-ref-3)
4. Pour les informations biographiques sur l’auteur nous renvoyons à l’*Introduction* de Beatrice Alfonzetti [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres/> [↑](#footnote-ref-4)
5. Les points essentiels de la réforme du théâtre préconisée par Gravina, Muratori et Maffei, ainsi que les liens entre la démarche entreprise par Riccoboni et Goldoni, sont approfondis par Beatrice Alfonzetti, dans *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, dans *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, éd. par Silvana Cirillo, Rome, Donzelli Editore, 2005, p. 135-168. [↑](#footnote-ref-5)
6. Les apports de la pratique du théâtre à la production théorique de Riccoboni sont analysés dans Sarah Di Bella, *L’expérience théâtrale dans l’œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009. [↑](#footnote-ref-6)
7. X. de Courville dans son ouvrage *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, *cit*., p. 24. [↑](#footnote-ref-7)
8. B. Alfonzetti, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, *cit*., p. 158. [↑](#footnote-ref-8)
9. Lettre de Luigi Riccoboni à Ludovico Antonio Muratori, 25 juillet 1733. Le passage qui nous intéresse est rapporté par Xavier de Courville dans son ouvrage *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, *cit*., p. 24. [↑](#footnote-ref-9)
10. Lettre de Luigi Riccoboni à Ludovico Antonio Muratori, 9 septembre 1737, dont l’extrait cité se trouve dans Xavier de Courville *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, *cit*., p. 26, note 59. [↑](#footnote-ref-10)
11. B. Alfonzetti, *L'Accademia dell'Arcadia*, dans *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Letteratura, éd. par Giulio Ferroni, Rome, Treccani, 2018, p. 327-332. [↑](#footnote-ref-11)
12. L.A. Muratori, *Opere*, éd. par Giorgio Falco et Fiorenzo Forti, Naples, Ricciardi Editore, 1964. [↑](#footnote-ref-12)
13. G. Gravina, *Scritti critici e teorici*, éd. par A. Quondam, Bari, Laterza, 1973. [↑](#footnote-ref-13)
14. J. Martello, *Teatro*, éd. par Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1980. [↑](#footnote-ref-14)
15. S. Maffei, *De’ teatri antichi e moderni*, introduction et édition par Laura Sannia Nowé, Modène, Mucchi, 1988. [↑](#footnote-ref-15)
16. B. Alfonzetti, *Il comico prima di Goldoni*, dans *Goldoni « avant la lettre » : esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, éd. par Javier Gutiérrez Carou, Venise, Lineadacqua Edizioni, 2015, p. 90. [↑](#footnote-ref-16)
17. Pour un approfondissement du sujet, on renvoie à *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVIIᵉ-XVIIIᵉ siècles)*, précédé de *Les abeilles et les araignées*, essai de Marc Fumaroli, éd. par [Anne-Marie Lecoq](http://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced?all_authors_id=28579&SearchAction=OK), postface de [Jean-Robert Armogath](http://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced?all_authors_id=22059&SearchAction=OK), Paris, Gallimard, 2001. [↑](#footnote-ref-17)
18. B. Alfonzetti, *Paradossi del comico*, *cit*., p. 150. [↑](#footnote-ref-18)
19. De Courville parle à ce propos d’incohérences dues au « conflit entre le goût du comédien et la discipline du professeur », dans *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, *cit*., p. 133. [↑](#footnote-ref-19)
20. B. Alfonzetti, *Paradossi del comico*, *cit*., p. 150. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ce faisant, Riccoboni passait « de la jalousie à l’admiration » pour Molière (Xavier de Courville, *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, *cit*., 180). [↑](#footnote-ref-21)
22. *Idem*, p. 177. [↑](#footnote-ref-22)
23. B. Alfonzetti, *La Préface du 1716 : Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l’Italie et la France* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni\_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres] [↑](#footnote-ref-23)
24. L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modène, Bartolomeo Soliani, 1706, t. II, livre III, p. 68-70. [↑](#footnote-ref-24)
25. B. Alfonzetti, *Paradossi del comico*, *cit*., p. 155. [↑](#footnote-ref-25)
26. Pour un rapprochement des phrases de Muratori et celles de Riccoboni voir Laura Pighi, *Luigi Riccoboni e la sua critica su Molière*, Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche Provincie modenesi, Sér. VIII, vol. VII, 1955, p. 259. [↑](#footnote-ref-26)
27. L. Riccoboni, *Novo Teatro Italiano/Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil general de toutes les Pièces réprésentées par les Comediens de S.A. R. Monsigneur le Duc d’Orleans, regent du Royaume*, Paris, Coustelier, 1717, t. I, Préface, p. 10 et 12. Il faut dire que Riccoboni n’était pas le seul à son époque à insister sur la dette de Molière à l’égard des Italiens : nous trouvons les remarques qu’avait formulées Riccoboni reprises, entre autres, dans les pages du Mercure Galant (juin 1716, p. 9), de François Louis Cizeron-Rival (*Récréations littéraires ou anecdotes et remarques sur différents sujets* [lien http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/moliere/html/cizeron-rival\_moliere\_orig.html], Paris, Dessaint, 1765, p. 1-27) et de Jean-François Cailhava d’Estandoux (*De l’art de la comédie*, 4 tomes, Paris, Imprimerie Pierres, 1786, t. 3, p. 57-67, 201). [↑](#footnote-ref-27)
28. L. Riccoboni, *Novo Teatro Italiano/Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil general de toutes les Pièces représentées par les Comediens de S.A. R. Monsigneur le Duc d’Orleans, regent du Royaume*, t. I, *cit*., p. 10-12. [↑](#footnote-ref-28)
29. Sur les séjours de Riccoboni à Londres voir X. de Courville, *Un apôtre de l’art du théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio,* II*, (1716-1731), L’expérience française*, 2° éd., Paris, L’Arche, 1967, p. 287-308. [↑](#footnote-ref-29)
30. L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien* [lien https://books.google.it/books?id=HTUaAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\_ge\_summary\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false], Paris, Cailleau, 1731, t. II, p. XVII-XXXI. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Idem*, p. XXII. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Idem*, XXV. [↑](#footnote-ref-32)
33. B. Alfonzetti, *Il comico prima di Goldoni*, dans *Goldoni « avant la lettre » : esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, *cit*., p. 94. [↑](#footnote-ref-33)
34. Lettre de Jean-Baptiste Rousseau à Claude Brossette, 20 mai 1732, citée par Xavier de Courville dans *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, *cit*., p. 23-24. [↑](#footnote-ref-34)
35. B. Alfonzetti, *Il comico prima di Goldoni*, dans *Goldoni « avant la lettre » : esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, *cit*., p. 89. [↑](#footnote-ref-35)
36. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., p. XVIII. [↑](#footnote-ref-36)
37. B. Alfonzetti, *Luigi Riccoboni*, dans *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation* [lien <http://obvil.sorbonne-université.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres/>], éd. par Beatrice Alfonzetti, Paris, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2020. [↑](#footnote-ref-37)
38. Les deux citations sont tirées de Luigi Riccoboni, *De la Réformation du théâtre* [lien https://books.google.it/books?id=IUWRqxKllysC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\_ge\_summary\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false], Paris, 1743, p. 284. [↑](#footnote-ref-38)
39. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., [lien vers le paragraphe du texte Dédicace.4]. [↑](#footnote-ref-39)
40. [lien vers le paragraphe du texte Dédicace.6]. [↑](#footnote-ref-40)
41. [lien vers le paragraphe du texte Dédicace.7]. [↑](#footnote-ref-41)
42. [lien vers le paragraphe du texte Dédicace.7]. [↑](#footnote-ref-42)
43. [lien vers le paragraphe du texte Dédicace.7]. [↑](#footnote-ref-43)
44. [lien vers le paragraphe du texte Préface 1]. [↑](#footnote-ref-44)
45. [lien vers le paragraphe du texte Préface 6]. [↑](#footnote-ref-45)
46. [lien vers le paragraphe du texte Préface 8]. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Idem*. [↑](#footnote-ref-47)
48. L’efficacité du modèle de rédaction choisi par l’auteur est contestée par un de ses principaux critiques, qui trouve ses « propos abstraits, usés et confus », qu’il finit par «  se perdre en d’inutiles distinctions […] en de vaines classifications », en concluant qu’« on peut le refermer sans y avoir trouvé ce manuel du parfait auteur de comédies […] promis » (dans Xavier de Courville, *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, *cit*., p. 129-130). [↑](#footnote-ref-48)
49. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., [lien vers le paragraphe du texte Livre I.1.1.1]. [↑](#footnote-ref-49)
50. B. Alfonzetti, *Il comico prima di Goldoni*, *cit*., p. 95. [↑](#footnote-ref-50)
51. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., [lien vers le paragraphe du texte Livre I.3.6.1]. [↑](#footnote-ref-51)
52. [lien vers le paragraphe du texte Livre I.3.6.1]. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre I.3.4.1]. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre I.3.5.2]. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre I.3.6.1]. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre I.3.10.1.1]. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre I.5.3.1]. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre I.6.2.1]. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre III.3.1.3]. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre II.6.1.1]. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Idem*. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre II.6.1.2]. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre II.6.3.5]. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Idem*. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre III.10.1.1]. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Idem*. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Idem*. [↑](#footnote-ref-67)
68. Ainsi s’exprimait déjà Riccoboni dans son *Histoire du Théâtre Italien* [lien https://books.google.it/books?id=VO5cAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\_ge\_summary\_r&cad=0#v=onepage&q=inventeur&f=false], Paris, Cailleau 1731, t. I, p. 136 : « Molière, qui est inventeur même lorsqu’il imite ». [↑](#footnote-ref-68)
69. Cette citation et la suivante sont tirées de L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., p. 144. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre II.8.2.1]. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre II.8.2.2.1]. [↑](#footnote-ref-71)
72. Notamment des Italiens, lorsqu’il précise que « [l]a source où Molière a puisé davantage c’est le théâtre italien joué à l’impromptu » (*Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre II.8.1.1.5]). [↑](#footnote-ref-72)
73. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre II.8.1.1.7]. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Idem*, [lien vers le paragraphe du texte Livre III.1.1.6]. [↑](#footnote-ref-74)
75. La définition du genre de comédie se trouve à l’Article premier du troisième livre, qui porte le titre *De la comédie ancienne en général*, [lien vers le paragraphe du texte Livre III.1.1.1]. [↑](#footnote-ref-75)
76. Ce type de comédie est décrit au même article du précédent titre [lien vers le paragraphe du texte Livre III.1.1.4]. [↑](#footnote-ref-76)
77. Les deux citations sont tirées de Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien* [lien https://books.google.it/books?id=VO5cAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\_ge\_summary\_r&cad=0#v=onepage&q=inventeur&f=false], *cit*., vol. I, p. 136-138. [↑](#footnote-ref-77)
78. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., [lien vers le paragraphe du texte Livre IV.2.2.2]. [↑](#footnote-ref-78)
79. E. De Luca, *«Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell’Europa dei Lumi*, Pise-Rome, Fabrizio Serra editore, 2015, en particulier p. 181-213 ; *Idem*, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, « Les savoirs des acteurs italiens », coll. numérique dirigée par Andrea Fabiano, 2011, ISSN 2428-3932 URL : <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens> ; *Idem*, « Comédie-Italienne *versus* Comédie-Française : *La Dispute du tragique et du comique*au milieu du XVIIIe siècle », dans *Arrêt sur scène / Scene Focus*(IRCL-UMR5186 du CNRS), 3 (2014), numéro dirigé par Jeanne-Marie Hostiou et Sophie Vasset, p. 63-78, en ligne, URL : <http://www.ircl.cnrs.fr/francais/arret_scene/3_2014/asf3_2014_deluca.pdf> ; *Idem,* « Pratiques parodiques et motifs spectaculaires : *Phaéton* à la Comédie-Italienne de Paris au XVIIIe siècle », dans *Parodier l’opéra : Pratiques, formes et enjeux*,Actes du Colloque International (Nantes, 29-31 mars 2012), éd. Pauline Beaucé et Françoise Rubellin, Montpellier, Édition Espace34, 2015, p. 87-103 ; J. Le Blanc, *Avatars d'opéras : parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; P. Beaucé, *Évolution d’une querelle littéraire (1719-1731): Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique*, dans *Genres et querelles littéraires*, ed. Pierre Servet et Marie Hélène Servet, «Cahiers Gadges», 9 (2012), p. 281-305 ; *Idem*, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières: évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 ; F. Rubellin, *Atys Burlesque: Parodies de l’opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne 1726-1738*, Montpellier, Édition Espaces 34, 2011 ; *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1779*, éd. Françoise Rubellin, Montpellier, Éditions espace 34, 2007 ; *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2005 ; I. Degauche, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques: d’*Œdipe*(1718) à*Tancrède*(1760)*, Paris, Champion, 2007. [↑](#footnote-ref-79)
80. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., [lien vers le paragraphe du texte Livre IV.4.3.1]. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Idem*. [↑](#footnote-ref-81)
82. D. Lazzarini, *Ulisse il giovane*, Padoue, Conzatti, 1720. [↑](#footnote-ref-82)
83. Z. Valaresco, *Rutzvanscad il Giovane*, Venise, Rossetti, 1724. [↑](#footnote-ref-83)
84. « L’ouvrage qui paraît sous vos auspices n’est pas simplement le fruit de quelques veilles ; je le médite il y a trente ans », *Dédicace* aux *Observations*, [lien vers le paragraphe du texte Dédicace.1]. [↑](#footnote-ref-84)
85. J. Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles* [lien [http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/molière/critique/donneau-vise\_nouvelles-nouvelles\_1663/](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moli%C3%A8re/critique/donneau-vise_nouvelles-nouvelles_1663/)], Paris, Gabriel Quinet, 1663, vol. 3, p. 237. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Idem*, p. 219. Une opinion opposée se retrouve chez un autre critique de l’époque, qui à propos des comédies de Molière parle d’« une réputation qui ne mourra jamais » (Louis Moréri, *Moliere*, *Grand Dictionnaire historique* [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/moreri_moliere_1732_orig/>], nouvelle et dernière édition revue, corrigée et argumentée, t. V, Paris, J.-B. Coignard fils, 1732, p. 45. [↑](#footnote-ref-86)
87. R. Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [lien https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50852f/f2.item], Paris, Muguet,1674, p. XXVI. [↑](#footnote-ref-87)
88. A. Baillet, *Jugement des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* [lien http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/baillet\_moliere/]*,* Tome IV, Paris, Dezalier, 1686, p. 111. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Idem*, p. 119. [↑](#footnote-ref-89)
90. Fénélon, *Projet d’un traité sur la comédie* [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/fenelon_projet-traite/>], dans *Lettre à l’Académie Française sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l’histoire*, Paris, J.-B. Coignard, 1716, p. 116-119. [↑](#footnote-ref-90)
91. C. Varlet de La Grange, *Préface à l’édition des œuvres de Molière*, Paris, Thierry, 1682 [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/la-grange_preface_1682/>]. [↑](#footnote-ref-91)
92. J.L. de Grimarest, *La vie de M. de Molière*, Paris, Jacques Lefebvre, 1705, p. 45 [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/grimarest_vie-moliere/>]. [↑](#footnote-ref-92)
93. A.A. Bruzin de Lamartinière, *Vie de l’auteur* dans *Les Œuvres de Monsieur de Molière*, Bruxelles, éd. Husson, 1725, p. 44 [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/bruzen_vie-auteur_orig/>]. [↑](#footnote-ref-93)
94. E. Titon du Tillet, « Jean-Baptiste Pocquelin de Molière », dans *Le Parnasse françois*, Paris, J.-B. Coignard fils, 1732, p. 313 [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/titon-du-tillet_moliere_orig/>]. [↑](#footnote-ref-94)
95. J.L.I. de La Serre, « Mémoires sur la vie et les ouvrages de Molière », dans *Œuvres de Molière*, nouvelle édition, Paris, Prault, 1734, p. Iiv [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/la-serre_memoires-vie-moliere_orig/>]. [↑](#footnote-ref-95)
96. G. Monval, *Lettres au Mercure sur Molière, sa vie, ses œuvres et les comédiens de son temps*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1887, p. 11 [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/monval_lettres-au-mercure/>]. [↑](#footnote-ref-96)
97. Voltaire, *Vie de Molière* [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/voltaire_vie-moliere/>] dans *Œuvres de Voltaire*, tome IX, Genève, Cramer, 1775. [↑](#footnote-ref-97)
98. Pour tout approfondissement concernant la correspondance entre Riccoboni et Muratori, voir A. Parisi, « *Luigi Riccoboni (A proposito di un carteggio inedito con L. A. Muratori)* », *Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi*, Modène, G.T. Vincenzi e nipoti, s. VII, vol. VIII, 1933, p. 234-276 ; Sarah Di Bella, « Pragmaticamente verso la teoria: le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori», dans *Teatro e storia:* *orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*, Bologne, Il Mulino, XVII (2002-2003), p. 427-459. [↑](#footnote-ref-98)
99. C. Cotolendi, *Livre sans nom* [lien https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30406423.texteImage], Paris, Brunet, 1645, p. 6. [↑](#footnote-ref-99)
100. P. Bayle, « Poquelin (Jean Baptiste) », dans *Dictionnaire historique et critique* [lien <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/bayle_poquelin_1730_orig/>], t. III, 4e édition, Amsterdam, P. Brunel, 1730, p. 789. [↑](#footnote-ref-100)
101. A. Riccoboni, *Aristotelis Liber de*Poetica, Venise, Valgrisi, 1584. [↑](#footnote-ref-101)
102. G. Bartolomei, *Didascalia cioè dottrina comica*, Firenze, Stamperia Nuova, 1658. [↑](#footnote-ref-102)
103. C. Sallier, *Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie*, « Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres », *Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, vol. 7, p. 398-399 [lien https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5721912v/f849.image.r=parodie]. [↑](#footnote-ref-103)
104. L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* [lien <https://doi.org/10.26096/byy4-an58>], *cit*., [lien vers le paragraphe du texte Préface.7]. [↑](#footnote-ref-104)
105. C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, édition critique par Jean-Rémy Mantion, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1989. [↑](#footnote-ref-105)