COMMENTAIRE AUX *OBSERVATIONS SUR LA COMÉDIE, ET LE GÉNIE DE MOLIÈRE*

[Dédicace.1] *L’Ouvrage qui paraît sous vos auspices* […]  *je le médite il y a trente ans*: les *Observations* furent un des premiers ouvrages auxquels Riccoboni se consacra dans sa retraite. Il devait déjà y penser au début des années 1730, du moins c’est l’impression que laissent ses lettres à Muratori, dans lesquelles il fait allusion à un traité théorique, dont le contenu évolue au fil du temps : d’abord conçu dans sa langue natale comme un essai adressé à ses amis de Venise et Modène, cette étude se fait l’écho des conversations avec Brossette et Rousseau.

*le Théâtre d’Italie a besoin d’être réformé*: Pier Jacopo Martello dans son ouvrage *Della tragedia antica e moderna* (Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna*, éd. par Valentina Gallo, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018 [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/martello\_della-tragedia-antica-e-moderna\_1715]), édité à Paris en 1713, saluait Riccoboni comme le réformateur du théâtre italien, en rapport à sa mise en scène de la tragédie. Lorsqu’en 1716 Riccoboni écrit La Préface au *Nouveau Théâtre Italien* (Valentina Gallo, *Luigi Riccoboni, Il liberale per forza / L’italiano maritato a Parigi*, « Les savoirs des acteurs italiens »  
collection numérique dirigée par Andrea Fabiano  
réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire « Histoire de Savoirs », 2008 [lien https://api.nakala.fr/data/11280%2Fa9f58e62/9b03d8b4feeb08372c73e34c7471223866dd22a2]), il entend étendre à la comédie cette démarche de refondation du genre et énonce son discours théorique sur la réforme du théâtre. Les points fondamentaux qu’il aborde concernent la priorité donnée au plaisir du public ; la mise en question d’Aristote par le biais d’une comédie sans règles dramatiques, qui respecte les bonnes mœurs et donne la priorité à la vraisemblance et à la nature ; les contradictions du jeu à l’impromptu. Le contexte auquel il sera confronté ne lui permettra pas de mener à bien son projet tel qu’il l’avait conçu.

[Dédicace.2] *La Sérénissime Maison d’Este a toujours été l’asile des Sciences et des beaux-Arts*: dès la régence de Niccolò III (1393-1441) la maison d’Este s’était distinguée par l’attention aux arts et la protection des artistes. Les fils naturels de Niccolò III, Leonello (1441-1450) et Borso (1450-1471), firent de Ferrare un centre culturel et artistique remarquable jusqu’à la fin du XVIIe siècle. Y séjournèrent [Pisanello](https://it.wikipedia.org/wiki/Pisanello), [Leon Battista Alberti](https://it.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti), [Jacopo Bellini](https://it.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Bellini), [Piero della Francesca](https://it.wikipedia.org/wiki/Piero_della_Francesca), Andrea Mantegna, Giovanni Bellini et Titien.

Hyppolite 1er (1479 -1520) fut humaniste et mécène, protecteur entre autres de L’Arioste, qui lui dédia son *Roland furieux*. Alphonse Ier également se distingua par son amour pour la culture et les arts. Avec sa sœur Isabel, il fut l’un de principaux estimateurs de l’œuvre de L’Arioste.

*L’Arioste surtout éprouva sa magnificence*: L’Arioste est évoqué en tant qu’exemple d’auteur de la comédie littéraire italienne de la Renaissance, qui avait servi de modèle, du temps de Riccoboni, à la réforme de la comédie.

[Dédicace.3] *Si dans ces jours heureux, où le bon goût régnait en Italie*: l’*Accademia* *dell’Arcadia*, à laquelle avait adhéré l’élite intellectuelle italienne, menait un combat contre la décadence à la fois littéraire, morale et politique que vivait la Péninsule à ce moment-là en adoptant comme modèle de référence le style classique.

[Dédicace.5] *Antoine Farnese, Duc de Parme, avait conçu l’idée de le réformer*: en 1730 Antonio Farnese (1679-1731), duc de Parme et Plaisance, mari d’Enrichetta d’Este, confia à Lelio la gestion du théâtre ducal. Cependant, juste un mois après l’arrivée de la famille Riccoboni, il mourut et le projet fut archivé. À son retour à Paris, Luigi choisit d’abandonner la scène et de se consacrer entièrement à l’écriture.

[Dédicace.6] *Les sages Lois que dictera V. A. S. corrigeront les Spectacles, les rendront plus réguliers*: Riccoboni s’en prend au théâtre dérégulé, qu’il a essayé de racheter, tout en le pratiquant, grâce au respect de bonnes mœurs et de la vraisemblance.

[Dédicace.7] *je présente aux Auteurs le plus excellent modèle qui ait jamais été*: celui qui avait été jugé comme l’exemple de tous les vices qu’il fallait éviter en faisant du théâtre devient un modèle au moment où Riccoboni parvient à s’affranchir des autorités intellectuelles italiennes de l’époque.

[Dédicace.8] *zèle qui m’anime depuis si longtemps*: Riccoboni insiste à plusieurs reprises sur la nature de l’engagement qui l’a conduit à réaliser cet ouvrage, longuement médité.

[Préface.2] les règles et la pratique de l’art : encore une fois réuni le binôme indissociable de la théorie et de la pratique de la scène.

[Préface.3] *Les Anciens* […] *nous ont laissé des lois, dont l’observation est indispensable* :

si Riccoboni s’opposait au respect des règles aristotéliciennes dans le genre tragique, son discours sur la comédie évolue au fil du temps. Dans le premier tome de son *Histoire du Théâtre Italien*, il renvoie au modèle de Plaute pour l’intrigue et pour le comique, à celui de Térence pour les mœurs, alors que dans le deuxième tome du même ouvrage il met en avant l’exemple des comédies italiennes du XVIe siècle comme expression d’un comique excellent, bien qu’il soit accompagné de trop de liberté au niveau des mœurs. Le discours qui marque un tournant dans sa conception de la scène est confié à Jean-Baptiste Rousseau. C’est dans sa *Lettre* que, pour la première fois, Molière est cité en tant qu’exemple : « Les regles de la Comedie, et celles de la Tragedie sont les mêmes ; la dignité des personnages, et l’importance de l’action, sont la seule chose qui en fait la difference. Qu’on lise les Comedies de Molière, on verra bien qu’elles ont pour but de faire rire ; mais on voit aussi que leur principal objet est de corriger, et d’instruire les particuliers ».

Muratori, théoricien de la réforme du théâtre, insistait sur la nécessité d’écrire des comédies bien réglées, qui puissent représenter des exemples utiles et instructifs de conduite. La seule façon de se conformer à ce modèle dans la pratique fût pour Riccoboni de se construire une image d’acteur et d’auteur de comédies improvisées, mais honnêtes, où la satire et le rire déréglé étaient bannis. Si ces catégories, qui dominèrent au XVIIIe siècle, seront à l’origine de la naissance d’une comédie sérieuse, où l’utile s’accompagnera du plaisir, dans ce domaine Riccoboni se distingue par l’originalité de ses propos lorsqu’il parvient à proclamer l’inutilité du respect des règles aristotéliciennes, prenant ainsi une position nette sur une question très discutée à l’époque. Bien que dans un premier temps il limite à soi-même le discours sur l’impossibilité d’observer les trois unités, il montre ensuite que les Français ont été les premiers à les avoir critiquées. Cependant il ajoute qu’il faut être un grand auteur, comme Corneille et Racine, pour pouvoir s’en émanciper. Il en découle, selon Riccoboni, qu’il est nécessaire d’adopter un système plus adapté sur lequel s’appuyer pour juger de la valeur d’une pièce. Au fondement de ce système se situent la vraisemblance et l’imitation de la nature, les deux règles fondamentales d’une écriture théâtrale, qui nait de la pratique. Ainsi faisant, il serait possible d’écrire une comédie non régulière, mais qui respecte les bonnes mœurs et qui plait aux spectateurs.

[Préface.8] J’ose encore me flatter que ceux-là même, qui par un motif de religion évitent le théâtre, ne désapprouveront pas mon travail : la moralité du théâtre est au centre des préoccupations de Riccoboni, animé depuis sa jeunesse par un esprit religieux sincère. Par ailleurs, l’absence de moralité sur la scène était une des raisons de la condamnation du théâtre par les hommes d’église, mais aussi par les académiciens italiens au dix-huitième siècle. La solution proposée par Riccoboni consistait à écrire des comédies moins assujetties aux règles classiques qu’à la bienséance et aux bonnes mœurs.

[Privilège.1] Faisons défenses : le *droit d’auteur* moderne a été élaboré au XVIII-XIXe siècle en France. Les points fondamentaux de la Convention de Berne – à savoir le respect du droit moral de l’auteur et l’attribution à celui-ci de tout droit exclusif d’exploitation économique de son œuvre, ainsi que la durée minimale de protection dudit droit fixée à soixante-dix ans de sa mort – plongent leurs racines dans le système français du droit d’auteur, tel qu’il a été façonné par la loi de 1791. Dans la période qui a suivi l’invention de l’imprimerie un peu partout en Europe l’édition était réglée par un régime de concession de privilèges, dont bénéficiaient les libraires-éditeurs. De plus, l’ordonnance de Moulins (1566) établit l’obligation d’obtenir un privilège, instaurant de cette façon un système de contrôle de l’État sur la conformité des textes imprimés, dont les contours seront précisés par le *Code de la librairie* (1723). Jusque-là, l’auteur était exclu du droit d’exploitation de son œuvre, dont la propriété était attribuée aux libraires. Ce n’est qu’au cours du XVIIIe siècle que l’attention se déplace sur la nature du droit de l’auteur par rapport à sa création artistique. Pendant la période où Riccoboni écrit et publie ses ouvrages on assiste aux évolutions majeures qui détermineront le passage crucial, marqué par les lois révolutionnaires. Cependant il faudra attendre 1777 pour que les auteurs et leurs héritiers puissent profiter à perpétuité des privilèges exclusifs qui leur sont accordés par la loi. Le tournant décisif est représenté par la loi sur l’abolition des privilèges d’août 1789, qui marque le passage du système précédent à l’attribution de la propriété à l’auteur.

[Livre I.1.1.1] Il n’est pas étonnant que la comédie change suivant les temps, ni qu’elle paraisse si différente en différents pays : en ouverture, Riccoboni énonce une prémisse de caractère général : la comédie change dans un sens diachronique, suivant les époques, et dans un sens synchronique, par rapport aux coutumes des différentes nations.

Quoiqu’elle ait toujours pour but la correction des mœurs, qu’elle doive toujours représenter les hommes tels qu’ils sont : la moralité du théâtre et sa vraisemblance sont les piliers sur lesquels se régit la réforme proposée par Riccoboni, qui pourtant n’arrive pas à trouver la même cohérence sur d’autres sujets, tels que le jeu à l’impromptu et l’héritage de la *Commedia dell’Arte*.

[Livre I.2.1.1] Comme l’*intrigue* est la base du genre dramatique : puisque, comme on le sait, le deuxième livre de *La Poétique* d’Aristote, qui traite de la comédie, est perdu, nous ne disposons que de préceptes des Antiques sur la tragédie. Parmi ceux qui ont essayé de déduire de ces préceptes ceux qui étaient appliqués au genre comique figurent Francesco Robortello, l’auteur du premier commentaire imprimé de la *Poétique*d’Aristote (1548), et Antonio Riccoboni, qui en 1585 avait traduit la *Rhétorique*et la *Poétique*du stagirite. Les deux accordent une place de première importance à l’intrigue.

[Livre I.2.2.3] elle porte aussi davantage le caractère de la vraisemblance : au fondement de la comédie reformée, prônée par Riccoboni, se situe l’imitation de la nature.

[Livre I.2.3.1] *l’Amphitryon* : *Amphitryon* est une pièce de Plaute en cinq actes, créée en 187 av. J.-C, qui s’inspire du cycle des légendes thébaines se rapportant à la naissance d'Héraklès. La scène est à Thèbes. Jupiter emprunte les traits d'Amphitryon occupé à faire la guerre aux Téléboens pour s’assurer les faveurs d’Alcmène, alors que Mercure a pris la figure de l'esclave Sosie, qui est absent aussi. Alcmène est trompée par cette double ruse, ainsi que le véritable Amphitryon et le véritable Sosie, qui, à leur retour, sont joués de la manière la plus plaisante. Il en découle des querelles et des troubles entre la femme et le mari, jusqu'au moment où Jupiter, faisant entendre sa voix dans le ciel, avoue qu'il a usurpé les droits de l'époux.

les *Menæchmes*: On ne connaît pas la date exacte de la mise en scène des *Ménechmes*, comédie de Plaute, qui raconte l'histoire de deux frères jumeaux. Elle remonte probablement à la fin du IIIe siècle av. J-C. Alors qu'ils étaient enfants, Ménechme fut enlevé. En son souvenir, on appela l'autre jumeau, Sosiclès, du même nom. Adulte, Ménechme-Sosiclès partit à la recherche de son frère qu’il retrouvera à Épidamme, après de nombreux quiproquos dus à leur ressemblance et à leur nom identique.

*L’Amphitryon* qu’il a imité, ou plutôt qu’il a presque traduit : les caractères et le style ne sont pas exactement les mêmes dans les deux pièces ; mais l'intrigue, les incidents et les péripéties ont été reproduits avec assez de fidélité par Molière, qui n'a ajouté qu'un seul personnage, Cléanthis, la femme de Sosie. Cependant les personnages qui ont été gardés ne ressemblent pas à ceux de Plaute, qui présentent des traits parfois triviaux pour le lecteur moderne. Autant les manières, les propos, les sentiments même sont peu raffinés chez le comique latin, autant ils sont distingués, spirituels et souvent nobles chez le comique français. Aussi, la lecture comparée des deux pièces montre l’originalité des procédés d'imitation qui ont été employés par Molière.

[Livre I.2.3.3] Calderón : Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600 - 1681) fut un dramaturge espagnol. De 1609 à 1614 il mena des études de droit canonique. Pendant cette période, il fut accusé avec ses frères d’assassinat. Sa première comédie *Amor*, *honor y poder*(1623), fut suivie par un voyage, qui le conduisit en Italie et dans les Flandres. Les œuvres dramatiques qui suivirent eurent un grand succès et furent réuni par le frère José dans deux recueils dont font partie *La vida es sueño*, *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio*, *secreta venganza*. De 1637 date *El mágico prodigioso*, au moment où le poète participa à la guerre de Catalogne. De 1642 à 1646 il logea chez le Duc d’Alba. En 1651 il fut ordonné prêtre et devint chapelain majeur des prêtres de Madrid. Dans son œuvre, une place centrale est occupée par les *autos*, qui traitent des faits de l’Ancien et du Nouveau Testament (*Sueños hay que verdades son*, *La cena de Baltasar*, *La viña del Señor*, *El diablo mudo*), des sujets liés à la pensée philosophique et théologique (*El gran teatro del mundo*, *A Dios por razón de estado*, *El veneno y la triaca*), des épisodes historiques et des légendes (*La devoción de la Misa*, *El santo Rey don Fernando*) et de la tradition mythologique (*El laberinto del mundo*, *Los encantos de la culpa*).

Dans sa production profane, on trouve des comédies de cape et d’épée, des zarzuelas, des pièces chevaleresques, historiques, mythologiques, tragiques (*El alcalde de Zalamea*) etphilosophiques (*La vida es sueño*).

*La Maison à deux portes*: pièce de Pedro Calderón de la Barca de 1632, *Maison à deux portes, maison difficile à garder* raconte comment Marcela, qui est pleine d’assurance, stupéfie son prétendant du moment en lui offrant des faveurs que la honte lui fait garder secrètes.Marcela, qui est pleine d’assurance, stupéfie son prétendant du moment en lui offrant des faveurs que la honte lui fait garder secrètes.

[Livre I.2.4.2] Mais de tous les inconvénients qui sont attachés à cette espèce d’intrigue, le plus considérable est le défaut de vraisemblance : le concept au cœur du théâtre reformé revient sans cesse.

[Livre I.2.4.3] Monsieur de *Pourceaugnac*: comédie-ballet en trois actes, représentée le 6 octobre 1669 à Chambord. L'œuvre obtient un vif succès et elle est représentée quarantre-neuf fois du vivant de son auteur [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_monsieurpourceaugnac].

le *Bourgeois-Gentilhomme* : *Le* *Bourgeois gentilhomme* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_bourgeoisgentilhomme>] est une comédie-ballet écrite par Molière en 1670. Lully a composé les intermèdes musicaux dont certains étaient dansés.

*L’Avare*[lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_avare>] : comédie écrite par Molière en 1668.

*L’Eunuque*: *L'Eunuque* de Térence fut représenté en 161 av. J.-C. Imitée de deux pièces de Ménandre, *L'Eunuque* et *Le Flatteur*, cette pièce est dans l’Antiquité la plus aimée de son auteur. Typique de l’alliance entre la comédie d’intrigue et la comédie d’action, elle offre une alternance constante de scènes à l’humour débridé et de moments plus sérieux, où se dévoilent sous le masque comique des enjeux sociaux et psychologiques.

Térence : Publius Terentius Afer (env. 190 – 159 av. J-C.) est né en Afrique, ce qui lui vaut son surnom. Enlevé par des pirates, il est vendu à Rome comme esclave au sénateur Terentius Lucanus, qui, séduit par sa sensibilité, décèle en lui des talents précoces pour la littérature. Ce maître généreux lui fait donner une éducation d'homme libre et l'affranchit rapidement. Publius prend alors le nom de sa famille d'accueil, les *Terentii*. Distingué par Caecilius Statius, Térence est accueilli dans la société des grandes familles aristocratiques, adeptes ferventes de l'hellénisme, et devient le poète des cercles érudits, ceux des Scipion notamment. Cependant, par jalousie sans doute, on prétend que ses amis Scipion Émilien et Laelius l'aideraient dans ses créations, voire qu'il ne serait que leur prête-nom. En 160 avant J.-C il quitte Rome, où il ne reviendra jamais. Il meurt en 159 avant J.-C. au cours d'un voyage en Grèce. Il a écrit six comédies qui nous sont toutes parvenues : *L'Andrienne* (166 av. J.-C), *L'Eunuque* (également en 166 av. J.-C., parfois datée de 161 av. J.-C.), *L'Hécyre* (165 av. J.-C.), *L'Héautontimorouménos* (163 av. J.-C.), *Le Phormion* (161 av. J.-C), *Les Adelphes* (160 av. J.-C.).

*Le Grondeur*: Comédie de David Augustin de Brueys et de Jean Palaprat représentée en 1691.

[Livre I.2.5.1] Mais à quelque genre d’intrigue que l’on s’attache, on doit toujours s’accommoder aux mœurs des temps et des lieux : Riccoboni énonce à nouveau ici le principe suivant lequel la comédie change dans un sens diachronique, selon les époques, et dans un sens synchronique, par rapport aux coutumes des nations.

[Livre I.2.5.6] *L’Andrienne*: il s’agit d’une comédie de Térence, adaptée de Ménandre, qui a été jouée pour la première fois en 166 av. J.-C.

l’*Aulularia* : *L’Aulularia* est une comédie de Plaute.

*Captifs*: *Les Captifs* est une pièce de Plaute dont l’intrigue est empruntée au théâtre grec. Sa particularité réside dans l’absence de personnages féminins et de la composante amoureuse.

*Mercator* : *Le Mercator* est une palliata de Plaute, dont l'intrigue se fonde sur une pièce du grecque Philémon.

*Trinummus*: *Trinummus* est une comédie de Plaute représentée en 194 avant J.-C. Il s’agit d’une palliata inspirée du *Thesaurus* de Philémon. Cette comédie, l’une de plus sobres de Plaute, sera reprise et réélaborée dans le théâtre italien du XVIe siècle. Le titre fait allusion aux trois monnaies qui font partie du trésor laissé à la maison par Carmide, parti en voyage d’affaires.

[Livre I.2.5.7] *Les Femmes savantes* : *Les Femmes savantes* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_femmessavantes>] est une pièce jouée en 1672 sur la scène du Palais-Royal. Son succès immédiat se traduit par des retombées financières des plus importantes dans l’histoire de la troupe. Molière reprend le sujet de l’accès des femmes au savoir.

*Les Précieuses ridicules*:*Les Précieuses ridicules* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_precieusesridicules>] est une [comédie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die) de [Molière](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re) en un acte en prose, représentée pour la première fois en 1659 au [théâtre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Petit-Bourbon) du Petit-Bourbon. Elle connut un succès considérable, qui se traduisit par l'apparition d'une mode littéraire nouvelle, la satire de la « [préciosité](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9ciosit%C3%A9) ».

[Livre I.3.1.1] les Poétiques d’Aristote et d’Horace, et même les caractères de Théophraste : la *Poétique*d'Aristote a été composée vers 340 avant J.-C. Telle qu'elle nous est parvenue, elle traite de la [tragédie](https://www.universalis.fr/encyclopedie/tragedie/) et de l'épopée. Un second livre, perdu, devait porter sur la comédie. Presque inconnu de l'Antiquité et du Moyen Âge, son influence sur le théâtre sera considérable à partir de la [Renaissance](https://www.universalis.fr/encyclopedie/renaissance/). Depuis, ce texte deviendra une référence capitale pour les écrivains des Temps modernes.

L’Art poétique est l'œuvre majeure de la vieillesse d'Horace, qu’on situerait vers 13 av. J.-C. ou même après. Son titre *De arte poetica,* pourtant attesté depuis Quintilien, n'est sans doute pas originel. Il semble qu'Horace ait voulu traiter successivement de la poésie (en général), du poème (en tant qu'oeuvre particulière) et du poète, selon le schéma grec : *poièsis, poièma, poiètès.*

Écrits aux environs de l’an 319 avant J.-C., *Les Caractères* proposent de portraits moraux sous forme d’analyses psychologiques méthodiques. Le plan général de l’ouvrage original a été altéré à plusieurs reprises au fil des siècles ; l’ordre des paragraphes fut changé dès l'Antiquité. Théophraste, dans cette galerie imitée par La Bruyère (1688), se révèle un observateur avisé et sagace de la nature humaine.

[Livre I.3.3.1] *Miles Gloriosus*: *Le Soldat fanfaron* est une comédie de Plaute, adaptée d’une pièce grecque.

[Livre I.3.6.1] *L’Étourdi* : *L’Étourdi ou les Contretemps* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_etourdi>] est une [comédie](http://www.toutmoliere.net/spip.php?article163) en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois sur le [Théâtre du Petit-Bourbon](http://www.toutmoliere.net/spip.php?article336) en 1658. La pièce eût un succès durable et fut souvent reprise du vivant de Molière. L’intrigue est tirée principalement d’une œuvre italienne intitulée *L’Inavvertito overo Scapino disturbato e Mezzetino travagliato* (« Le Malavisé, ou Scapin déconcerté et Mezzetin tourmenté », 1629) : Molière doit beaucoup à cette source, aussi bien à l’échelle de la structure d’ensemble, que des péripéties et, enfin, de l’écriture même. En effet, la composition de *L’Étourdi* est purement mécanique et répétitive, puisqu’il s’agit d’une juxtaposition de « numéros » joués par un jeune maître et son valet et que rien ne relie organiquement, sur le modèle des *lazzi* de la Commedia dell’Arte. L’intrigue repose sur l’étourderie et la maladresse de Lélie, qui fait échouer onze machinations successives que son serviteur Mascarille a imaginées pour lui assurer la possession de Célie, une jeune esclave que le vieux Trufaldin garde chez lui sans savoir que c’est sa propre fille. La pièce italienne avait inspiré à Quinault, qui débutait alors au théâtre, *L’Amant indiscret ou le Maître étourdi*, mais cette [comédie](http://www.toutmoliere.net/spip.php?article163), sans doute représentée en 1654, ne fut imprimée qu’en 1656, et l’on peut légitimement penser qu’elle n’eut aucune influence sur Molière.

*L’École des femmes*: *L’École des femmes* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_ecoledesfemmes>] est une [comédie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die) de [Molière](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re) en cinq [actes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Acte_(th%C3%A9%C3%A2tre)) et en [vers](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vers), mise en scène pour la première fois au théâtre du Palais-Royal en [1662](https://fr.wikipedia.org/wiki/1662_au_th%C3%A9%C3%A2tre).

*L’École des maris*: *L’École des maris* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_ecoledesmaris>] est une [comédie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die) de [Molière](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re) en trois [actes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Acte_(th%C3%A9%C3%A2tre)) et en [vers](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vers), représentée pour la première fois au théâtre du Palais-Royal en 1661.

[Livre I.3.10.1.1] *Le* *Misanthrope*: *Le Misanthrope* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_misanthrope>] est une comédie de [Molière](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re) en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois en 1666 sur la scène du Palais-Royal.

[Livre I.3.10.2.1] *La Comtesse d’Escarbagnas*[lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_comtesseescarbagnas>] : cette comédie-ballet burlesque d'après Molière, avec musique de Jean-Baptiste Lully, fut jouée pour la première fois à Saint-Germain-en Laye en [1671](https://fr.wikipedia.org/wiki/1671_au_th%C3%A9%C3%A2tre).

[Livre I.3.10.2.2] *George-Dandin*: *George Dandin ou le Mari confondu* lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_georgedandin>] est une [comédie-ballet](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die-ballet) en trois actes de Molière, avec musique de Jean-Baptiste Lully. Elle fut représentée pour la première fois à [Versailles](https://fr.wikipedia.org/wiki/Versailles) en 1668.

*Malade Imaginaire*: *Le Malade imaginaire* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_sganarelle>] est une comédie-ballet en trois actes et en prose, écrite et représentée en 1673 sur la scène du Palais-Royal, avec une musique de scène composée par Marc-Antoine Charpentier et des ballets réglés par Pierre Beauchamp.

l’examen particulier de la comédie de *L’Avare*: *L’Avare* est considéré par Riccoboni comme l’exemple de l’excellence et de la perfection dont Molière est capable. C’est pourquoi il s’attarde sur une analyse approfondie de la pièce, à laquelle il consacre l’article neuvième du Troisième Livre. La comédie est citée ici car elle rentre dans la catégorie des comédies dites de caractère mixte. Comme Riccoboni l’explique, cela correspond à une pièce dans laquelle le personnage principal partage la scène avec des personnages secondaires. En cela, *L’Avare* est un exemple emblématique de la présence d’épisodes attachés aux caractères ; ce qui induit des défauts complémentaires par rapport au défaut principal.

[Livre I.3.12.1] Hérode : le nom d’Hérode Ier le Grand, roi de [Judée](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jud%C3%A9e) de [37 av. J.-C.](https://fr.wikipedia.org/wiki/-37) à [4 av. J.-C](https://fr.wikipedia.org/wiki/-4), est évoqué par Riccoboni en tant que symbole des excès auxquels peut conduire la passion amoureuse : en effet, la jalousie d’Hérode et les dénonciations de sa sœur Salomé conduisirent le roi, dans un accès de folle jalousie, à faire assassiner son épouse adorée. De cet épisode se sont inspirés, entre autres, Boccace dans son quatre-vingt-cinquième portrait de la galerie des cent-six *Cleres et nobles femmes* de 1401 et Voltaire dans sa tragédie *Hérode et Mariamne* de 1724.

Sganarelle : personnage comique créé par [Molière](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean-Baptiste_Poquelin_dit_Moli%C3%A8re/133609), Sganarelle s'illustre dans toutes les conditions et tous les états : apparaissant dans un total de sept pièces (*Le Médecin volant*, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, *L’École des maris*, *Le Mariage forcé*, *L’Amour médecin*, *Dom Juan* et *Le Médecin malgré lui*), il est le plus souvent joué par Molière lui-même. Le nom de *Sganarelle*, d’après son étymologie italienne, signifie *détrompé*, et c'est par une altération bizarre dans le langage populaire que Sganarelle est devenu le synonyme de *trompé*.

*Le* *Prince Jaloux* : *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_domgarciedenavarre>]est une [comédie héroïque](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die_h%C3%A9ro%C3%AFque) de Molière en cinq actes et en vers, représentée au théâtre du Palais-Royal en 1661. Elle est adaptée de *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* de Giacinto Andrea Cicognini (1654). Pour une analyse détaillée des rapports entre *Don Garcie de Navarre* et cette comédie, voir Claude Bourqui, *Les Sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999, p. 357-368.

*Le* *Cocu imaginaire*: *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_sganarelle>] est une [comédie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die) en un acte et en vers de [Molière](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re), représentée au théâtre du Petit-Bourbon en 1660.

[Livre I.4.1.1.1] Le *Pastor Fido* : *Le Berger fidèle* de Giovanni Battista Guarini est une pastorale en forme de tragi-comédie, composée entre 1580 et 1583 pour rivaliser avec l’*Aminta* ([1573](https://fr.wikipedia.org/wiki/1573)) du Tasse. Elle connut un immense succès : Monteverdi en mit en musique de larges extraits dans son *Cinquième livre de Madrigaux* (1605) ; [Haendel](https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg_Friedrich_Haendel) en tira un opéra omonyme ; Jean-Philippe Rameau s'en inspira également pour une cantate, *Le Berger fidèle* ([1728](https://fr.wikipedia.org/wiki/1728)). Le château d’Ancy le Franc garde une trace de cette renommée dans le cycle de peinture illustrant le drame qui orne tout un salon.

Guarini : Giovanni Battista Guarini (Ferrare, 1538 – Venise, 1612) fut nommé professeur de rhétorique et de poétique à l’Université de Padoue en 1557. Dix ans après, il entra au service des Estes à Ferrare. À partir de 1568 il fut ambassadeur aussi bien dans le territoire de la péninsule italienne (à Venise, Turin, Rome et Urbino, entre autres) qu’à l’étranger. Dans les dernières années de sa vie il fut occupé par des procès et des disputes familiales. Il écrivit un volume de *Rimes* (1598) ; la comédie *L’Hydropique* (1584) ; la tragi-comédie *Le Berger fidèle* (1589) ; *Il Trattato della politica libertà* (publié seulement en 1818), traité de politique à la gloire des Médicis ; *Il secretario* (1594), sur les devoirs du prince ; divers essais sur le théâtre dont le *Traité de poésie tragi-comique* (1599), où il critique les règles du théâtre héritées d'Aristote.

[Livre I.5.1.2] si elle s’éloignait de la nature et de la vraisemblance : le défaut de vraisemblance est l’inconvénient le moins acceptable selon Riccoboni, qui revient à plusieurs reprises sur la nécessité de respecter ce principe dans toutes les parties d’une pièce.

[Livre I.6.2.1] la *Princesse d’Elide* : *La Princesse d’Élide* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_princessedelide] est une [comédie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die) galante de [Molière](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re), en partie rimée, mêlée de musique et d’entrées de ballet, en cinq actes, représentée pour la première fois à Versailles en 1664. Elle fut tirée d’*El Desden con el desden*, comédie de Moreto. Pressé par le temps, Molière ne put mettre en vers que le premier acte et la première scène du second ; le reste est en prose.

[Livre I.6.2.1.1] Quoique Molière n’ait fait, pour ainsi dire, que copier en cette occasion : *L’École des Maris* est citée au Livre II, Article Huitième, *De l’Imitation* comme exemple de l’art de l’imitation, dont Molière fait preuve*.* Après avoir précisé qu’il existe trois espèces différentes d’imitation, Riccoboni s’attarde sur le premier type, celui qu’il appelle « imitation particulière, ou idées prises ailleurs, et rendues propres ». À cette catégorie d’imitation appartiendrait *L’École des maris*, pour laquelle Molière se serait inspiré de la troisième nouvelle de la troisième journée du *Décameron*. Non seulement il aurait imité ce modèle, mais il se serait tourné également vers celui de Lope, qui avait imité Boccace à son tour. Suivant Riccoboni, Molière a corrigée et perfectionnée l’exemple de Lope en le joignant à l’original, qu’il n’a jamais perdu de vue, avec un art inégalable.

[Livre I.6.2.2.1] *El* *Desden, con el Desden*: *El Desden, con el desden* est une pièce d’Agostino Moreto, publiée en 1654 et vraisemblablement écrite un an avant.

Agostino Moreto : AgustínMoreto y Cabaña (Madrid, 1618 – Toledo, 1669) fut un dramaturge espagnol d’origine italienne. Disciple de Calderón, il écrivit des ouvrages à caractère religieux, biblique et agiographique (*Los Jueces de Castilla*, *Como se vengan los nobles*, *El valiente justiciero*), des comédies de mœurs (parmi ses titres, *El desdén con el desdén*, *El lindo Don Diego*, *El parecido en la Corte*, *Trampa adelante*, *Primero es la honra*, *Industrias contra finezas*), ainsi qu’une comédie romanesque (*El licenciado Vidriera*). En 1654 parut la *Primera parte de comedias*, suivie de la *Segunda parte* (1676) et de la *Tercera parte* (1681).

[Livre II.1.1.1] Dans le seizième siècle, où régnait en Italie la bonne Comédie : dans le sillage de l’*Accademia* *dell’Arcadia*, Riccoboni a décidé d’entamer un parcours de réforme du théâtre italien sous le signe d’un retour à la simplicité et au classicisme de la tradition.

[Livre II.1.1.2] L’exemple des Anciens qui faisaient toujours succéder des *Mimes* aux représentations des Tragédies et des Comédies mêmes : dans la littérature grecque et latine, le mime était une composition théâtrale brève à caractère populaire, en vers ou en prose. Les acteurs jouaient sans masque et à pieds nus. Même les femmes, dans la plupart de cas des courtisanes ou des esclaves, jouaient. Bien qu'on attribue l'invention de cette forme théâtrale au poète grec Sophron de Syracuse (Ve siècle), on peut soutenir qu'elle existait bien avant lui ; cependant il est considéré l’inventeur du genre car il a été le premier à réélaborer dans une prose littéraire rythmique les mimes des Doriens en Sicile. Au fil du temps s’affirma la coutume de jouer des mimes comme entracte ou farce conclusive suite à des représentations plus importantes. Le mime acquiert une dignité littéraire à l’époque de César, avec Decimus Laberius et Publilius Syrus.

[Livre II.1.1.3] M. Despreaux : Nicolas Boileau, dit Boileau-Despréaux (Paris,[1636](https://fr.wikipedia.org/wiki/1636)-1711) fut un poète, traducteur et théoricien de la littérature. Il fut appelé Despréaux tant que vécut son frère aîné, l’académicien Gilles Boileau. Il publia avec un grand succès ses premières satires en 1666. Boileau fut, avec Racine, historiographe du Roi ainsi que l'un des chefs du parti des anciens. En 1687 il fut admis à l’Académie Française. Il fut aussi l'ami de Molière, de La Rochefoucauld, de Lamoignon, de Condé et fréquenta le salon de Ninon de Lenclos. Boileau fit partie de l'Académie des Inscriptions. Il a laissé *les Satires*, des *Épîtres, le Lutrin, l'Art Poétique* et une *traduction de Longin*.

*Médecin malgré lui*: *Le Médecin malgré lui* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_medecinmalgrelui] est une [pièce de théâtre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pi%C3%A8ce_de_th%C3%A9%C3%A2tre) de Molière (la musique est de Marc-Antoine Charpentier) en trois actes en prose représentée pour la première fois en 1666 au théâtre du Palais-Royal, où elle obtint un grand succès. Aux motifs issus de la comédie italienne déjà exploités dans *Le Médecin volant* et dans *L’Amour médecin* Molière ajoute des éléments tirés de la tradition française de la farce et des fabliaux du Moyen-Âge.

[Livre II.2.1.1] *Sophron*: Sophron de Syracuse est un poète grec qui a vécu à Syracuse au Ve av. J.-C. Platon l’admirait beaucoup et le fit connaître aux Athéniens ; Théocrite s'en est inspiré ainsi que Perse. Apollodore d’Athènes en a écrit de célèbres commentaires. Sur la base des titres qui nous sont parvenus (*Les Femmes qui affirment chasser la déesse Hécate*, *Les Guérisseuses*, *Le Pêcheur de thon*, *La Belle-mère*, *Les Cantonniers*, *Le Messager*, *L’Entremetteur*, *Les Incantations à la lune* et *Le Paysan*) on peut déduire qu’il ne traitait pas de sujets mythologiques. Le mime de Sophron est une composition en forme mimétique en prose, écrit en dialecte dorien syracusain, destiné vraisemblablement à la scène.

[Livre II.2.1.2] la scène de Mascarille avec les précieuses : il s’agit de la IXe scène de l’Acte Ier.

*Théâtre Italien* de Gherardi : *Le Théâtre Italien, ou Le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l’Hôtel de Bourgogne* (Emanuele De Luca, Lucie Comparini, *Le* Théâtre Italien *d’Evaristo Gherardi, Introduzione*, dans Anne Moduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. par Lucie Comparini, Venezia – Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014, p. 9-29 [lien https://www.usc.gal/goldoni/]), publié par Evaristo Gherardi (1663-1700) dans des phases différentes, réunit un nombre considérable de scènes et de pièces écrites à partir de 1680 par des auteurs français pour les acteurs du Théâtre-Italien. En 1694 Gherardi décide de publier ce recueil pour satisfaire aux demandes du public de l’Hôtel de Bourgogne, à ses dires ; en réalité, derrière cette initiative se cachait vraisemblablement la recherche d’un profit personnel, étant donné qu’il avait obtenu le privilège d’imprimer l’ouvrage. Lorsque ses intentions sont dévoilées, une polémique éclate au sein de la troupe et ce n’est qu’en 1700 que Gherardi reprend en main la publication, alors que la compagnie avait désormais été dissoute. Son projet aboutit sur un recueil composé de cinquante-cinq pièces et distribué en six volumes. Parmi les auteurs, qui sont pour la plupart français, on compte de célèbres poètes dramatiques comme Jean-François Regnard e Charles-Rivière Dufresny, ou d’autres moins connus par le grand public comme Nolant de Fatouville, Jean de Palaprat, Eustache Le Noble, Delosme de Montchenay, Brugière de Barante, Boisfranc, Mongin et d’autres encore, parmi lesquels figurent des acteurs italiens tels que Louis Biancolelli et Gherardi même. Thèmes privilégiés du recueil sont la critique sociale et la satire de coutume, les attaques au monde de la finance et de la justice, ainsi qu’aux femmes ; des scènes spectaculaires en musique se situent dans des cadres mythologiques ou féeriques. Ces éléments, qui sont étrangers au théâtre de la Commedia dell’Arte, s’accompagnent d’ingrédients typiques du jeu à l’impromptu, comme la performance physique et verbal des acteurs, l’imagination et la mémoire, le geste et la mimique. Autant d’éléments performatifs qui pallient la fixité des masques.

[Livre II.2.1.3] Le *Mariage forcé*: *Le Mariage forcé* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_mariageforce] est une comédie-ballet de Molière en un acte et en prose (sur la musique de Lully), représentée pour la première fois au palais du Louvre en 1664.

[Livre II.2.1.4] *Dialogues* de Lucien : Dans ses *Dialogues des Morts* Lucien de Samosate (qui vit à Alexandrie au IIe siècle après J.C.) met en présence des personnages de toutes les conditions et de toutes les époques : des dieux et des héros mythologiques, des empereurs, des philosophes et des types humains (l’avare, l’orgueilleux, etc.) qui viennent de mourir et se retrouvent aux enfers. Leurs propos permettent à l'auteur de montrer la vanité de toutes les grandeurs anéanties par la mort. Avec ces trente dialogues, Lucien initie une thématique à la fois burlesque et satirique dans laquelle s’inscriront les dialogues de l’époque moderne en France, tout en gardant des liens avec le dialogue philosophique et le dialogue d’idée (Platon et Cicéron). Sous le même titre, Fénelon en composa une imitation pour l'éducation du duc de Bourgogne publiée en 1712.

[Livre II.3.1.1] les *Fourberies de Scapin* : *Les Fourberies de Scapin* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_fourberiesdescapin] sont une [comédie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die) de Molière en trois actes en prose, représentée au théâtre du Palais-Royal en 1671.

le *Sicilien*: *Le Sicilien ou l'Amour peintre* [lien http://obvil.lip6.fr/moliere/moliere\_sicilien] est une comédie-ballet de Molière en un acte, sur une musique de Jean-Baptiste Lully, représentée pour la première fois à Saint-Germain-en-Laye en 1667. Dans cette pièce le poète a repris un thème familier de ses comédies (*L’École des maris*, *L’École des femmes*), celui de la découverte de l’amour et de l’invention de soi à la faveur de l’expérience sentimentale.

[Livre II.4.1.3] *Les* *Fâcheux*: *Les Fâcheux* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_facheux>] est une comédie-ballet de Molière en trois actes et en vers (la musique est de Jean-Baptiste Lully). Elle a été représentée pour la première fois au château de Vaux-le-Vicomte en 1661.

[Livre II.5.1.1] une satire d’Horace : Horace a réuni en deux livres (entre 34 et 29 av. J.C.) des satires en hexamètres dactyliques traitant les sujets les plus divers : de la critique des vices, au récit de voyage, en passant par des portraits de fâcheux ou des discussions littéraires. Ces thématiques sont développées sous des formes différentes (anecdote, parodie, scène mythologique). Dans ces poèmes, Horace fait l’éloge de l’amitié, de la frugalité et de la juste mesure, autant de valeurs épicuriennes exprimées avec la simplicité et la bonhomie propre au genre et à l’auteur. En prônant une morale de la modération et du contentement de soi, il dénonce les vices présents dans la société romaine de son temps : l’avarice, l’envie, la gloutonnerie, le raffinement extrême et ridicule de la gastronomie, le désir sexuel incontrôlé. Le recueil met aussi en scène le poète lui-même sous forme d’éléments autobiographiques et d’un autoportrait.

*Le Case svaliggiate*, ou *Gli interompimenti di Pantalone*: *Les Maisons dévalisées, ou Les Embarras de Pantalon* est un canevas pareillement joué à l’impromptu, dont l’intrigue est la suivante : Pantalon est amoureux d’une jeune fille qu’il poursuit très vivement et très indécemment. Elle ne peut se débarrasser de lui qu’en lui promettant de ménager un tête-à-tête dans un lieu plus commode qu’elle lui indique. Un valet de cette fille, qui s’intéresse à son honneur, imagine d’envoyer successivement plusieurs personnages pour arrêter le vieillard et lui faire manquer l’heure du rendez-vous.

[Livre II.6.1.1] Plaute : Plaute est le poète comique latin le plus célèbre. Il a vécu entre 254 et 184 avant J.-C. Cent-trente comédies nous sont parvenues intégralement, mais seulement vingt et une ont été reconnues comme authentiques par Varron. Dans son œuvre, Plaute a su varier, en les exploitant à l'infini, les sujets du théâtre grec. Le comique prime sur la vraisemblable dans ces pièces où l'action s'articule généralement autour d'un valet rusé qui dirige ses maîtres et dupe les vieillards. Ses personnages pittoresques annoncent déjà les types de la Commedia dell'Arte. Parmi ses titres les plus célèbres on peut citer *Amphitryon, Aulularia*, *Asinaria, les Bacchides, les Captifs, Casina, Curculio, Epidicus, les Ménechmes, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria, le Carthaginois, Pseudolus, Rudens* et *Trinummus.*

[Livre II.6.1.2] Voilà ce qui rend le théâtre dangereux, et lui attire de si fréquentes et de si justes censures : Parmi les présupposés théoriques de l’œuvre de Riccoboni on compte la condamnation du théâtre moderne, jugé immoral, et sa nécessaire réforme. Sur ce point il faut se rappeler le rôle joué par l’*Accademia* *dell’Arcadia* avec son combat contre la décadence à la fois littéraire, morale et politique de la Péninsule. Les protagonistes de ce mouvement littéraire n’épargnaient pas leurs jugements sur Molière et sur le manque d’éthique de son théâtre : Muratori et Maffei lui reprochaient clairement d’enseigner les vices et l’immoralité. Riccoboni, qui dans un premier temps avait adhéré aux propos de ses maîtres, reconnaît ensuite la valeur artistique et morale des comédies de Molière, s’affranchissant ainsi des jugements de deux parmi les principaux intellectuels italiens de l’époque.

[Livre II.6.3.1] Corneille : Pierre Corneille (Rouen, 1606 – Paris, 1684) est un poète dramatique français. Son frère cadet Thomas sera lui aussi auteur dramatique. Il fit ses études au collège des Jésuites de Rouen, puis il obtint une licence de droit. Sa première comédie, *Mélite* (1629-1630), rencontra un succès immédiat, mais son triomphe absolu reste le *Cid* (1637). En tant qu’auteur comique (1631-1645) il nous a laissé : *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante*, *La Place royale*, quatre comédies, de 1631 à 1634. *L’Illusion comique* (1636), *Le Menteur* (1643-1644) et *La Suite du Menteur* (1644-1645). Il s’affirma comme spécialiste de la tragédie romaine et politique (1640-1652) avec notamment *Horace* (1640), *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1643) et *Nicomède* (1651). Suite à l’échec de *Pertharite* (1652), il abandonna pendant quelques temps la scène jusqu’au retour au théâtre avec *Œdipe* (1659), suivi de trois succès, *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663) et *Othon* (1664) ; d’un échec, *Agésilas* (1666) ; et d’un demi-échec, *Attila* (1667), racheté la même année par *Andromaque*. Il se mesura avec deux comédies héroïques, *Tite et Bérénice* (1670) et *Pulchérie* (1672). Après des années de concurrence de plus en plus vive de Racine, il prend sa retraite définitive après *Suréna* (1674), dix ans avant sa mort.

[Livre II.7.1.1.1] *Tartufe*: *Le Tartuffe ou l'Imposteur* [lien <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere_tartuffe>] est une comédie de Molière en cinq actes et en vers créée en 1669 sur la scène du théâtre du Palais-Royal.

[Livre II.8.1.2] Il faut un discernement bien délicat pour connaître les choses, qui peuvent être transportées d’un Pays dans un autre : dans ce passage Riccoboni répète le même concept qu’il avait exprimé au premier paragraphe de l’article premier du premier livre (« 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 ») : il est crucial qu’un auteur prenne en compte cette différence au niveau aussi bien spatial que temporel. Les usages changent suivant les époques et les contextes. La comédie ayant pour but de s’approcher de la réalité, il est inconcevable de mettre en scène une comédie sans se confronter à ce décalage.

[Livre II.8.1.1.1] Nicolò Barbieri, dit *Beltrame*: Nicolò Barbieri, dit *Beltrame* (Verceil, 1576 – Modène, 1641) est un [acteur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Acteur) et [auteur dramatique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dramaturge) [italien](https://fr.wikipedia.org/wiki/Italie). À vingt ans il fuit la maison et rencontre une compagnie de comédiens, qui lui apprend le métier. En 1600 il fait déjà partie de la Compagnie des *Gelosi*, dirigé par Flaminio Scala, appelé à Paris par Henri IV. Une fois cette compagnie dissoute, il joint celle des *Fedeli*, avec qui il se rend, entre 1606 et 1612, dans le Nord de l’Italie, jusqu’au moment où Marie de Médicis demande à ce que les acteurs italiens reviennent à Paris jouer à l’Hôtel de Bourgogne. Entre 1618 et 1623 Nicolò Barbieri séjourne à nouveau en Italie, où il quitte les *Fedeli* pour fonder sa propre compagnie. Ayant acquis de la renommée, il est rappelé à Paris par Louis XIII, mais seulement trois ans après il revient en Italie. En défense de sa profession théâtrale et de l’art comique en général, il écrit le *Trattato sopra l'arte comica*,*cavato dalle opere di San Tommaso e d'altri santi* en 1627, reimprimé à plusieurs reprises. En 1628 il publie le *Discorso familiare intorno alle moderne comedie*, dédié à Louis XIII. En 1629 il décide d’imprimer un de ses canevas à succès, joué par les comédiens de l’époque, qui au fil des représentations avait subi de profondes modifications : c’est ainsi qui naît *L'inavertito*,*overo Scappino disturbato e Mezzettino travagliato*, fruit de meilleures mises en scène des acteurs de l’époque. Il s’agit d’une comédie en cinq actes en prose, avec prologue, source d’inspiration de Philippe Quinault pour *L’Aimant indiscret ou le Maître étourdi* (1654) et de Molière pour *L'Étourdi ou les Contretemps* (1655). D’autres canevas lui sont attribués : Oratio *inavertito*, *Amante inavertito*, *L'incauto ovvero l'inavertito*, *Truffaldino balordo flagello delle fortune del suo padrone*, *Il flagello del padrone*, *Lelio inavertito* et *Il servo sciocco*. Le personnage que Nicolò Barbieri jouait sur scène était originaire de Bergame et n’avait pas été créé par lui ; il n’en reste pas moins qu’il lui imprima les caractéristiques spécifiques du bon mari, marchand honnête, homme simple et droit.

*Dépit amoureux* : *Le Dépit amoureux* [lien http://obvil.lip6.fr/moliere/moliere\_depitamoureux] est une comédie de Molière en cinq actes en vers. Le registre de La Grange et la Préface de 1682 indiquent qu’elle est créée en 1656, à Béziers. Reprise à Paris en 1658 sur le théâtre du Petit-Bourbon, elle y obtient un très vif succès.

Nicolò Secchi : Nicolò Secchi (Montichiari nel Bresciano, 1510 – 1560 env.) fut ambassadeur, militaire, homme politique et dramaturge. Issu d’une famille de nobles origines, il mena des études de droit, suivi d’une carrière militaire et politique remarquable. Au milieu du siècle il entama son parcours dans le théâtre et la littérature. Il écrivit plusieurs œuvres en latin, dont le poème en hexamètres *De origine pilae maioris et cinguli militaris quo flumina superantur*, publié à Venise en 1551. Le succès en tant que dramaturge arriva en 1548 à Milan, lorsque sa comédie *L’interesse* (« La Cupidité »), publié posthume à Venise en 1581, qui fut jouée devant le futur roi d’Espagne Philippe II par une compagnie de comédiens florentins. Quant au procédé d’imitation mis en place par Molière à l’égard de cette comédie, on remarque une identité parfaite de l’intrigue, la reprise fidèle de diverses situations et même des similitudes très nettes à l’échelle du dialogue. Molière se borne à étoffer les rapports entre Éraste et Valère, à modifier l’ordre de certains épisodes et à ajouter la [scène](http://www.toutmoliere.net/spip.php?article323) de dépit amoureux, lieu commun déjà ancien de la *Commedia dell’arte*. Trois autres comédies, imprimées posthumes, sont attribuées à Nicolò Secchi : *Gl’inganni*, représentée toujours à Milan en 1551 ; *La camariera* et *Il Beffa*, imprimées en 1583 et 1584, inspirées de l’*Asinaria* et du *Truculentus* de Plaute et de l’*Andria* de Terence.

*Gli sdegni amorosi*: il s’agit du canevas *Les Amants brouillés par Arlequin messager balourd (Li Sdegni)* (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, « Les savoirs des acteurs italiens », Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano,  
réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire « Histoire des Savoirs », p. 132 [lien https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/]), représenté en 1719.

un ancien Canevas intitulé, *Arlichino Medico volante*: la troupe de la Comédie-Italienne possédait à son répertoire, durant les années 1660-1670, un *Medico volante* (*Médecin volant*). Les seules indications que nous possédons sur le contenu de ce spectacle sont celles que nous fournit le manuscrit de Thomas-Simon Gueullette (1683-1766), qui a traduit les notes personnelles de l'Arlequin Domenico Biancolelli (Dominique). Cependant, le sujet du faux médecin a eu un grand succès au théâtre à toutes les époques : nombreux sont les canevas et les comédies qui le traitent (*Il medico volante* du manuscrit AA. XI. 40-41 de la Bibliothèque Nationale de Naples (I, 58) ; *Medico volante* publié par Bartoli ; *Pulcinella medico a forza* du recueil d’Adriani (15) ; une comédie qui porte le même titre, faisant partie du recueil de Teresa Costantini (1681 env.) ; *Truffaldino medico volante* imprimé à Rome en 1672 ; en France : *Le Médecin volant* de Molière de 1659 ; *Le médecin volant* d’Edme Boursault de 1661 ; *Crispin Médecin* d’Hauteroche de 1673). Le rapport entre la pièce de Molière et les canevas italiens ne sont pas clairs. Pietro Toldo fait l’hypothèse qu’un archétype italien antérieur ait servi de source d’inspiration aussi bien aux Italiens qu’aux Français.

une Comédie à l’impromptu qui a pour titre, *le Disgracie d’Arlichino* : le même titre (*Arlequin tourmenté par les fourberies de Scapin*, en français) paraît dans le *Catalogue alphabétique des comédies représentées par les comédiens italiens jusqu’à l’année 1732* du *Nouveau Théâtre Italien* de Riccoboni, où il est attribué à une comédie en trois actes, représentée en 1716 (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 82 [lien https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/].

*Il Dottor Bachettone*: le canevas est présent dans le manuscrit du Codex Magliabecchiano II, 110, n°23 ; édition moderne dans Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Florence, Forni, 1880, p. 287-303.

*Arlichino Mer*[*cante prodigo*, ou le *Basilisco del*](#bookmark17) *Bernagasso* : *Il* *Basilisco di Bernagasso* est un des canevas les plus célèbres. Il est connu dans trois versions différentes, correspondant aux trois canevassuivants : *Il Basalisco del Barnagasso*, du recueil napolitain (manuscrit de la fin du XVIIe siècle) ; *Il Basalisco del Barnagasso d'altro modo*, du recueil napolitain (manuscrit de la fin du XVIIe siècle) ; *Il Basilisco de la Vaticana* (manuscrit non daté, rédigé aux alentours du milieu du XVIIe siècle). Le fil d'intrigue principal est constitué de l’ascension sociale d’un mendiant, qui prend possession de la maison d'un marchand qui l'a recueilli et qui lui a fait donation de ses biens. L’édition critique de chacune des trois versions est disponible dans F. Carmelo Greco, *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Naples, Luciano, 2001, p. 175-198.

[Livre II.8.1.1.2] la troisième Nouvelle de la troisième Journée du *Décameron* du Boccace : Philomène raconte l’histoire d’une femme noble de Florence qui se moque d’un frère pour satisfaire son désir. Ayant remarqué un jeune homme, elle va se confesser auprès d’un frère et lui dit que ce jeune homme l’importune, bien qu’elle soit mariée. Quand le frère, qui était en bons termes avec lui, rencontre le jeune homme, il lui reproche son attitude, mais l’homme s’étonne car il sait qu’il n’a jamais fait ce dont on l’accuse. C’est pourquoi il se rend chez la femme pour lui demander des explications et elle n’hésite pas à le séduire. Une fois le jeune homme parti, la femme va à nouveau voir le frère pour lui renouveler ses accusations. Celui-ci adresse encore une fois ses reproches à son jeune ami, qui finit par comprendre que la femme utilise le frère pour le pousser à lui rendre visite. Il va chez elle, qui l’attend dans sa chambre, et ils prennent plaisir l’un de l’autre, en se promettant de se passer du frère à l’avenir.

celle d’*Arriguccio Berlinghieri*: Neifile raconte l’histoire d’un mari jaloux de sa femme qui découvre qu'elle est avertie de l'approche de son amant par un bout de fil, qu'elle attache à son gros orteil la nuit. Pendant que le mari poursuit l’amant, elle met une autre femme au lit à sa place. Le mari, la trouvant là, la bat et lui coupe les cheveux. Il va ensuite appeler les frères de sa femme, qui, jugeant son accusation fausse, s’en prennent à lui.

et celle de *Tofano*: Lauretta raconte l’hitsoire de Tofano, qui une nuit enferme sa femme hors de la maison. Constatant qu'elle ne peut pas le convaincre de la laisser entrer, elle fait semblant de se jeter dans un puits, lançant une grosse pierre à l'intérieur. Tofano sort de la maison et court à l'endroit. Au même moment, elle entre dans la maison, l'enferme et lui jette des injures de l'intérieur.

[Livre II.8.1.1.3] Tout le monde sait que le *Festin de Pierre* est presque tout entier dans la Comédie Espagnole qui porte ce même titre : *Dom Juan* ou *Le Festin de Pierre* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere,dom-juan-1682] est une comédie de Molière en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois en 1665. La comédie espagnole à laquelle fait référence Riccoboni est *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*L’Abuseur de Séville et l’Invité de pierre*) de Tirso de Molina, imprimée et jouée en 1630.

le *Prince Jaloux* est pareillement tiré de l’Espagnol : l’idée générale de la pièce est emprunté aux *Gelosie fortunate del principe Rodrigo* de Giacinto Andrea Cicognini (1654), qui lui-même avait travaillé d’après un original espagnol inconnu, dont Molière aurait repris le titre.

Le sujet du *Cocu imaginaire* est pris d’un Canevas Italien joué à l’impromptu, et qui a pour titre, *il Ritratto*, ou *Arlichino Cornuto per opinione*: la critique est unanime sur la provenance du sujet d’un canevas italien intitulé : *Il Ritratto ovvero Arlichino cornuto per opinione*(*le Portrait ou Arlequin cocu imaginaire*). Cependant, s’agissant d’une pièce qui n’a jamais été imprimée, il est difficile d’établir des liens exacts entre celle-ci et *Le Cocu imaginaire* de Molière. Cette pièce a été analysée dans le détail par Cailhava (*De l’art de la comédie*, Paris, D. Pierres, 1786, tome II, p. 53-59 [lien https://obvil.huma-num.fr/obvie/moliere-critique/doc?q=malheureux&id=cailhava\_art-comedie-02\_1772\_orig\_018&start=22]), qui en résume ainsi l’intrigue : Magnifico veut marier sa fille Éléonora avec le Docteur, qu’elle n’aime point. Éléonora, seule sur la scène, se plaint de l’absence de Célio, prend le portrait de son amant, s’attendrit, se trouve mal et laisse tomber le médaillon. Arlequin vient au secours d’Éléonora et l’emporte chez elle. Camille, femme d’Arlequin, arrive à son tour et ramasse le portrait de Célio. Arlequin revient au moment où sa femme admire la beauté du jeune homme que la miniature représente, et il lui arrache ce portrait. Dans l’instant même survient Célio qui, voyant son portrait entre les mains d’Arlequin, demande à celui-ci comment l’objet se trouve en sa possession. Arlequin répond qu’il l’a pris à sa femme : colère d’Arlequin qui reconnaît Célio pour l’original du portrait ; désespoir de Célio qui croit Éléonora mariée à Arlequin ; Célio abandonne la scène. Éléonora cependant a, de sa fenêtre, aperçu Célio ; elle accourt, et, ne le voyant pas, elle demande ce qu’il est devenu. Arlequin répond qu’il n’en sait rien, mais qu’il a des preuves certaines que ce personnage est l’amant de sa femme Camille. Éléonora, en apprenant la prétendue trahison de Célio, consent à épouser le Docteur ; mais, se repentant aussitôt de sa promesse, elle veut prendre la fuite. Arlequin, de son côté, se résout de quitter sa femme et il se déguise avec des habits empruntés à Éléonora. Célio, trompé par le déguisement d’Arlequin, l’enlève. Pêle-mêle et ahurissement général. Enfin l’imbroglio se dénoue, l’équivoque du portrait s’explique, et le Docteur, pour qui Célio a exposé sa vie, lui cède Éléonora.

Suivant Cailhava, « le Français a très bien fait de ne prendre que l’essentiel de la pièce Italienne ; mais je pense aussi que dans ce qu’il en a imité, il est quelquefois moins chaud, moins rapide, moins naturel même que l’Italien ». Bien qu’il y ait beaucoup de conformité entre cette pièce et la comédie de Molière, il faudrait que les dates fussent bien établies pour qu’on pût déterminer exactement quelle est la part qu’il convient de faire à l’imitation, et c’est ce qu’il est impossible d’obtenir, puisque, comme on l’a déjà dit, le canevas italien n’est pas imprimé. Toutefois, si l’on ne peut guère douter que l’intrigue de la comédie de Molière ne provienne du théâtre italien, on y trouve également toute la piquante saveur et la verve ironique des contes et des fabliaux. Ceux à qui l’ancienne littérature est familière, y reconnaissent non-seulement le tour naïf de la plaisanterie et les libres traditions de la satire du moyen âge, mais même des réminiscences nombreuses des vieux auteurs, de Noël Du Fail, de Rabelais, des *Quinze joyes de mariage*, des *Cent nouvelles nouvelles*.

Il y a dans le *Mariage forcé* une Scène, des Lazzi tirés de plusieurs Comédies Italiennes jouées aussi à l’impromptu : dans le cas du *Mariage forcé* Riccoboni ne fait pas référence à une pièce précise, mais plutôt à des *lazzi* de la tradition italienne de la *Commedia dell’Arte*.

[Livre II.8.1.1.4] *L’Avare* est en partie emprunté […] de la *Sporta del Gelli*, Comédie Italienne en Prose, imprimée en 1554 : *La sporta* (Firenze, Giunti, 1543) est une comédie où l’auteur adapte l’*Aulularia* de Plaute au modèle de la comédie régulière du XVIe siècle. Gelli même avoue dans son prologue l’emprunt qu’il a fait au poète latin ; par contre il ne dit rien de l’autre emprunt : Machiavel avant lui avait voulu traiter ce sujet d’après la comédie de Plaute, sans l’achever. Il paraît qu’il en avait laissé les fragments qui étaient parvenus au Gelli. Celui-ci, ayant suppléé ce qui manquait, l’avait publiée sous son nom. Dans le petit panier à deux anses du titre le vieil avare Ghirigoro a mis son trésor. Ce sera grâce aux ruses d’un servant espiègle de bon cœur que la fille de Ghirigoro, enceinte, pourra profiter de cet argent pour se marier avec le pauvre étudiant dont elle est amoureuse. Au-delà de l’intrigue, ce qui est intéressant de cette pièce sont les éléments liés à l’observation des mœurs contemporaines, ainsi que l’attention portée aux usages linguistiques florentins de l’époque.

et presque toutes les autres Scènes, qui servent à l’intrigue, on les reconnaît dans *l’Amante tradito*: un *Amante tradito* est présent dans le recueil Correr. *L’Amant trahi* (*L’Amante tradito*) a été mis en scène en Russie par la première compagnie des comédiens *dell’Arte* à la Cour de l’Impératrice Anna Ioannovna en 1731 (Alice Pieroni, *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*, Dottorato di ricerca in Storia dell’arte e Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, SAGAS Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e spettacolo, ciclo XXVIII, anni 2013/16).

[Livre II.8.1.1.8] ce sont des Canevas tirés des bonnes Comédies en Vers ou en Prose : Riccoboni fait une ample digression sur la façon dont les comédiens de la Comédie-Italienne travaillaient.

[Livre II.8.2.1.2] la vraisemblance est ici d’une nécessité bien plus indispensable : Riccoboni ne se lasse jamais d’insister sur l’importance de la vraisemblance dans les comédies.

Lopes de Vega Carpio : Lope Félix de Vega Carpio (Madrid, 1562 – 1635) est un dramaturge et un poète espagnol. Il naît en 1562 au sein d'une famille de brodeurs qui travaille pour la Cour et l'Église. Son père, un vieux-chrétien d'origine montagnarde, cultive à ses heures la poésie. Lope est envoyé au collège des Jésuites, où, semble-t-il, le musicien, poète et romancier Vicente Espinel lui enseigne le latin. Brillant protégé de l'évêque d'Ávila, il poursuit ses études à l'université d'Alcalá de Henares, puis à l'université de Salamanque. À dix-huit ans il tombe amoureux de la comédienne Elena Osorio (Filis), fille de comédien, mariée à un comédien. Suite aux vicissitudes liée à l’histoire d’amour qui s’en suit, Lope est exilé de la ville et de la Cour de Madrid pour huit années (1588-1596). Il enlève alors une fille de son milieu, Isabel de Urbina (Belisa), dont le père est artiste-artisan, sculpteur. Contraint de l'épouser, pour sortir de l'imbroglio, il s'engage dans l'Invincible Armada. On le retrouve à Valence en 1589 ; il connaît alors la vie culturelle d'une grande ville marchande tournée vers l'Italie. Il y goûte un nouveau style de récit, la nouvelle, et un nouveau style de théâtre, la comédie bourgeoise. Mais il fait normalement carrière au service des grands du royaume. En 1598, il retourne à Valence avec la Cour pour le mariage du nouveau roi Philippe III. Alors que ses aventures ne se comptent plus, parallèlement il épouse en 1598 en secondes noces Juana de Guardo, la fille richement dotée d'un marchand de la halle. Il est depuis peu engagé dans une liaison durable avec Micaela Luján (Camila Lucinda), une comédienne – mariée ailleurs – qui lui donnera sept enfants. En 1606, lorsque la Cour s’installe à Madrid, Lope la suit. L’année suivante, il écrit*Arte nuevo de hacer comedias*(*Nouvel Art de faire des comédies*), publié en 1609. En 1613-1614, il tombe amoureux d'une comédienne, Jerónima de Burgos (Gerarda), son interprète sur les planches. Et pourtant il décide de se faire ordonner prêtre. En 1614 il reçoit la tonsure et jouit de deux bénéfices, à Alcoba et à Ávila. En 1616 la crise spirituelle fait place à une nouvelle aventure avec la comédienne Lucía de Salcedo. Cette même année, Lope tombe amoureux de Marta de Nevares (Amarilis), l'épouse d'un homme d'affaires. Mais Marta devient aveugle en 1626, puis folle ; elle guérit et meurt en 1632. Le malheur s'acharne sur Lope vieillissant : l’année qui précède sa mort, son fils Lope Félix périt dans un naufrage sur les côtes de la mer des Antilles et un galant enlève sa fille et ne l'épouse pas.

L'œuvre de Lope de Vega peut être tenue pour la mise en forme littéraire de son existence. Il revendique la paternité de mille cinq cents pièces. Cent trente-deux pièces ont été imprimées sous son contrôle et soixante sous le contrôle de son gendre. Lope a revu de très près ses ouvrages non dramatiques, les seuls sur lesquels il fonda son renom littéraire. On réduit aujourd'hui à huit cent cinquante le nombre de comédies de son invention. La critique en retient cent soixante-dix-neuf, datables, absolument authentiques. Outre de courtes pièces lyriques dites *romances,* on compte de lui trois romans, un recueil de nouvelles, un récit dramatisé, dix poèmes épiques, des ouvrages historiques et didactiques, quatre recueils de poésie. Tous ces ouvrages, à quelque genre qu'ils ressortissent, sont également ancrés dans les circonstances de lieu et de temps. De 1580 à 1605, Lope de Vega monte de petites comédies dans le goût aristocratique à l'adresse de ses patrons et de leurs petites cours provinciales : *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*,*El cerco de Santa Fe*,*El remedio en la desdicha*, *El último godo*(*Le Dernier Goth*),*Vida y muerte del rey Bamba*, *La mocedad de Roldán*,*Los celos de Rodamonte*,*El marqués de Mantua*, *El verdadero amante*,*Belardo el furioso*,*La serrana de Tormes*,*La serrana de la Vera*, *Los embustes de Fabia*,*Laura perseguida*, *Los donaires de Matico* et*Las Batuecas del duque de Alba*. De 1589 à 1600, son exil le met en contact avec l'élite intellectuelle de Valence. Lope lui présente des intrigues à l'italienne au travers des*novelle* de Boccace et de Giraldi Cintio. De cette époque datent*La bella malmaridada*,*La viuda valenciana*,*Los locos de Valencia*,*El Grao de Valencia*,*La desdichada Estefanía*,*La difunta pleiteada* et*Viuda casada y doncella*. Entre 1600 et 1610, à l'adresse de l’élite intellectuelle, dont il fait partie lui-même, Lope écrit*Los españoles en Flandes* et*El asalto de Mastrique* ; à l'adresse particulière des intendants et des secrétaires,*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*,*El secretario de sí mismo* et *Las mudanzas de la fortuna*. La veine religieuse ou antijuive apparaît dans*Las paces de los reyes y la judía de Toledo*,*El niño inocente de la Guardia*,*La bueno guarda*,*San Isidro de Madrid* et*Lo fingido verdadero*. Cependant, dans d'autres pièces de cette même période, la jeunesse prend un déguisement qui change le sexe ou, plus couramment, se dissimule sous la cape ou le voile(*El bobo del colegio*,*La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa*(*Les Caprices de Bélise*), *El cuerdo en su casa* et la scandaleuse comédie *El acero de Madrid*(*L'Eau ferrée de Madrid*)). Ailleurs Lope traite d'histoires italiennes : *El genovés liberal*,*El piadoso veneciano* et *Castelvines y monteses*. Entre 1610 et 1614, Lope multiplie les comédies d'ambiance rustique (*La fortuna merecida*,*La ventura sin buscalla*,*Los hidalgos de aldea*,*La Arcadia*, *Las famosas asturianas*(*Les Célèbres Asturiennes*),*El bastardo Mudarra, Las almenas de Toro, La villana de Getafe, La victoria de la honra, La limpieza no manchada*, *Fuenteovejuna*,*Peribáñez y el comendador de Ocaña*(*Peribáñez et le commandeur d'Ocaña*),*El villano en su rincón* et*Los pastores de Belén*). De la période entre 1613 et 1622 datent les *Rimas sacras*,*Los triunfos de la fe en los reinos del Japón por los años de 1614 a 1619*et toute une série de comédies de saints (*La juventud de san Isidro*,*La niñez de san Isidro* et *San Diego de Alcalá*), ainsi que d'autres pièces dans le genre profane (*La dama boba*(*La Fille sotte*),*Sembrar en buena tierra*,*La discreta venganza*,*Quien todo lo quiere*, *El perro del horte-lano*(*Le Chien du jardinier*), *Amar sin saber a quién*(*Aimer sans savoir qui*) et *El caballero de Olmedo*(*Le Cavalier d'Olmedo*)). Du laps de temps compris entre 1621 et 1630 datent *El vellocino de oro*,*La mayor virtud de un rey*et *El mejor alcalde* et *El rey*(*Le Meilleur Alcade, c'est le roi*). Sa veine religieuse se manifeste encore avec le recueil *Triunfos divinos*et deux pièces édifiantes,*La vida de san Pedro Nolasco*et*Los trabajos de Jacob*. Les comédies profanes sont de plus en plus sérieuses et hautement morales (*El marido más firme*,*El poder en el discreto*,*El premio de bien hablar*, *La moza de* cántaro et *Lo cierto por lo dudoso*). C'est aussi le temps où Lope publie de grands poèmes héroïques édifiants comme *La Circe*,*La Andrómeda* et*La Filomena*. Entre 1630 et 1635, il écrit *Si no vieran las mujeres*,*La noche de san Juan*,*Las bizarrías de Belisa*,*Contra el valor no hay desdicha*,*Amar, servir y esperar*et l'excellent *Castigo sin venganza*(*Le Châtiment sans vengeance*). En 1634, il publie un poème héroïco-burlesque sur les chats, *La gatomaquia*(*La Gatomachie*) et un recueil de poèmes, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.

*La Discreta enamorada*: *La Discrète amoureuse* est une pièce de Lope de Vega de 1604. De même que *La Femme industrieuse* de Dorimon et la troisième nouvelle de la troisième journée du *Décaméron*, cette comédie présente une version de l'histoire de "l'entremetteur malgré lui" qui se rapproche de celle qu'offre *L’École des maris* (1661). Pour une analyse des rapports entre la pièce de Molière et cette comédie, voir Claude Bourqui, *Les Sources de Molière*, *cit*., p. 54-57.

[Livre II.8.2.2.4] *Fagotier* : *Le Fagotier* ou *le Médecin par force* est une farce que Molière garde au répertoire pendant plusieurs années et dont il remploie le sujet dans *Le Médecin malgré lui* [lien https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/moliere\_medecinmalgrelui]. Elle est tirée du fabliau du *Vilain mire*, qui, bien qu’il ne soit pas imprimé au XVIIe siècle, appartient déjà au folklore européen : en témoignent les 10e et 30e *Sérées* de Guillaume Bouchet, une des *Facéties* de Pogge et la *Mensa philosophica* de l’Irlandais Théobald Anguilbert. Dans tous ces récits, une femme de paysan, pour se venger de son mari qui la bat, assure qu’il est un merveilleux médecin, mais qu’il n’en convient que lorsqu’on l’a copieusement rossé. À cette source principale, Molière ajoute des éléments empruntés à *L’Amour médecin*, tels que la feinte de la maladie ou le nom même de l’héroïne. Enfin il trouve dans le chapitre XXXIV du *Tiers Livre* de Rabelais la plaisante proposition de Sganarelle de rendre Géronte sourd, faute de pouvoir faire taire Lucinde.

[Livre II.8.2.3.1] c’est ce que le Cardinal Bibiena a exécuté dans sa belle Comédie de la *Calandra*, en mettant dans un plus grand jour l’intrigue des *Ménechmes* de Plaute : Bernardo Dovizi, dit le Bibbiena (Bibbiena, 1470 – Roma, 1520) fut diplomate à la Cour des Médicis, cardinal et homme de lettres. Il lia une forte amitié avec Baldassarre Castiglione et Pietro Bembo. Il nous a laissé un recueil de lettres, mais sa renommée est associée notamment à une comédie, jugée parmi les plus réussie du siècle, *Calandria*. On ne connait pas sa date de composition, qui a été fixée par Padoan en 1512 sur la base de données textuels. Elle fut mise en scène avec succès en 1513 à Urbin. À cette représentation en suivirent nombreuses autres à Rome, Mantoue, Venise, Lyon et Monaco. La pièce fut publiée en 1521 à Sienne. Son sujet est tiré des *Ménechmes* de Plaute, bien qu’on remarque l’influence du théâtre de L’Arioste. La comédie est tellement bien agencée qu’elle fait oublier ses incongruences au niveau de l’intrigue, ainsi que les nombreux prêts et citations présents dans son texte : Plaute pour *Les Ménechmes* et Casina ; L’Arioste pour les *Suppositi* et *Cassaria*; Boccace pour le *Décaméron*, qui s’offre comme modèle linguistique, stylistique et thématique. On signale l’édition critique de Giorgio Padoan (Padoue, 1970).

la *Cameriera nobile*, Comédie Italienne aussi jouée à l’impromptu : cette pièce est définie par Riccoboni dans son *Nouveau Théâtre Italien* « canevas très ancien », sans plus de précisions, Dans le sixième tome du *Dictionnaire des Théâtres de Paris* (Paris, 1767), on trouve à l’entrée *Cameriera* *(Femme de chambre)* les informations suivantes : « Canevas italien en trois actes, représenté le mercredi 2 septembre 1739. C’est le même canevas qui avait été donné au mois de juin 1716 sous le titre d’*Arlequin* *mari de la femme de son maître* (*La cameriera nobile*). Remis au théâtre sous celui de *La cameriera* (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 79 [lien https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/]

[Livre III.1.1.1] Un Moderne a pris la peine d’extraire de la Poétique d’Aristote les préceptes qui y sont épars au sujet de la Comédie : comme on a déjà eu l’occasion de le préciser, Francesco Robortello a été l’auteur du premier commentaire imprimé de la *Poétique*d’Aristote (1548), suivi par Antonio Riccoboni, qui l’avait traduite en 1584. Antonio Riccoboni (Rovigo, 1541 - 1599) fut juriste, professeur et homme de lettres. On compte plusieurs autres ouvrages de cet auteur : *De historia commentarius. Cum fragmentis* […] *summa diligentia collectis*…, Venise, 1568 ; *Aristotelis* *Artis rhetoricae, Antonio Riccobono interprete, liber primus*, Padoue, 1577 ; *Aristotelis Ethicorum ad Nicomachum liber primus, Antonio Riccobono interprete*, Patavii 1577 ; *Aristotelis Ars rhetorica ab Antonio Riccobono Rhodigino*[…] *latine conversa. Eiusdem Riccoboni explicationum liber,*[…]*et rhetorica praxis explicatur in orationib. Ciceronis pro Marcello et pro Milone, ac oratione Demosthenis ad epistolam Philippi ab eodem latina facta. Aristotelis Ars poetica ab eodem in latinam linguam versa, cum eiusdem de re comica disputatione*, Venise, 1579 ; *De consolationis libro edito sub Ciceronis nomine Antonii Riccoboni iudicium*…, Padoue, 1583 ; *Aristotelis Liber de poetica ab Antonio Riccobono*[…] *Latine conversa, et clarissimis partitioni(bus)*[…] *illustrata*, Venetiis 1584 ; *De consolatione edita sub nomine Ciceronis, iudicium secundum...*, Vicence, 1584 ; *De consolatione edita sub nomine Ciceronis, Antonii Riccoboni defensor…*, Venise, 1584 ; *Poetica Antonii Riccoboni*[…]*Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans*…, Vicetiae 1585 ; *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono latine conversa: eiusdem Riccoboni Paraphrasis in Poeticam Aristotelis*…, Padoue, 1587 ; *Statuta peninsula Rhodigii*…, Padoue, 1591 ; *De Gymnasio Patavino commentariorum libri sex*, Padoue, 1598 ; *Storia di Salamina presa e di Marc’Antonio Bragadino comandante, scritta da Antonio Riccoboni di Rovigo*…, Venise, 1843.

[Livre III.2.1.1] *Les Adelphes* : *Les Adelphes ou les Frères* est une comédie de Térence. Le sujet est emprunté à Ménandre, mais le poète latin, même quand il s’inspire des auteurs grecs, introduit toujours dans ses pièces des éléments romains. La didascalie nous renseigne sur la date de la comédie, qui fut représentée en 160 av. J.-C. pour les jeux funèbres donnés en l’honneur de Paul-Émile. Ces jeux funèbres furent organisés par les deux fils du défunt, dont le second était un ami de Térence.

*l’Hecyre*: *L'Hécyre ou La Belle-mère* est une comédie de Térence, sur une musique pour flûtes égales de Flaccus, esclave de Claudius. Le sujet est tiré de *L’Arbitrage* de Ménandre, lequel à son tour s’était inspiré de deux pièce d’Euripide, *L'Augé* et *L'Alopé*. *L’Hecyre* fut un échec à ses deux premières mises en scène (165 av. J.-C. et 160 av. J.-C.). Ce ne fut qu’à la troisième représentation (toujours en 160 av. J.-C.) que la comédie eut du succès.

*le Promethée* : *Prométhée enchaîné* est une tragédie d'Eschyle représentée à une date inconnue. La pièce ferait partie d'une trilogie comprenant aussi *Prométhée porte-feu* et *Prométhée délivré*. Le projet d'Eschyle était évidemment que le mythe continue et que Prométhée réapparaisse dans les deux autres pièces. Malheureusement, on ne peut que supposer la suite, qui probablement voyait Prométhée sur le Caucase où Héraclès brisera ses liens.

Eschyle : poète tragique grec (Éleusis vers 525 - Gela, 456 avant J.-C.). Il aurait participé aux batailles de Marathon et de Salamine contre les Perses. Ses débuts au théâtre datent de 500 avant J.-C. et sa première victoire sur la scène de 484 avant J.-C.. Il bouleversa les règles du théâtre en introduisant un deuxième acteur sur scène. Ses pièces ont une forte valeur morale, dans un style grandiose et imagé. Il aurait composé quatre-vingt-dix tragédies, dont sept sont parvenues jusqu'à nous : *Les Suppliantes*(vers 493-490 av. J.-C), première pièce d'une trilogie ; *Les Perses*(472 av. J.-C), seule tragédie à ne pas puiser ses thèmes dans la mythologie, haute expression d'une œuvre inspirée par le patriotisme ; *Les Sept contre Thèbes*(467 av. J.-C), troisième pièce d'une trilogie ; *Prométhée enchaîné*(date inconnue), première pièce d'une trilogie qui comprenait *Prométhée délivré*et *Prométhée porte-feu*, tragédies perdues ; la trilogie de *l'Orestie*(458 av. J.-C), seule qui soit parvenue jusqu'à nous, comprenant : *Agamemnon*, *les Choéphores*, *les Euménides*.

[Livre III.4.1.1] *Œdipe* : la tragédie fut créée entre 430 et 420 av. J.-C. Elle n’est pas récompensée lors de sa représentation, mais saluée par Aristote comme un modèle de perfection en son genre. *Œdipe à Colone*, l'une des dernières pièces que Sophocle ait composées, mettra en scène la fin de la vie d’Œdipe.

Sophocle : poète tragique grec (Colone, entre 496 et 494 avant J.-C. - Athènes 406 avant J.-C.). En bon citoyen athénien, il s’investit dans la vie publique : on le trouve, en 443 avant J.-C., hellénotame ; en 440 avant J.-C., pendant l'expédition de Samos, dirigée par Périclès, il est stratège ; il l'est encore en 415 avant J.-C., devant Syracuse, aux côtés de Nicias. En 411 avant J.-C., il siège à Colone parmi les *proboules,* devenant ainsi l'un des dix commissaires du peuple. Élève de Lampros, le plus célèbre musicien du temps, vers 468 avant J.-C. Sophocle aborda le théâtre et obtint le prix contre Eschyle. Par la suite, il remporta plus de vingt victoires, sans jamais descendre au-dessous du second rang. Il rendit plus brillante la décoration scénique en inventant la toile de fond. Par ailleurs, il porta de douze à quinze le nombre des choreutes et donna ainsi plus de majesté aux mouvements du chœur. Puis, il ajouta un troisième acteur et introduisit le dialogue à trois personnages. Enfin, il renonça à la trilogie liée qui prédominait au temps d'Eschyle, lui substituant la trilogie libre où chaque drame formait un tout se suffisant à soi-même. Outre les quatre cents vers du drame satyrique*les Limiers* retrouvés sur un papyrus égyptien, sept drames, sur cent vingt-trois qui lui sont attribués, sont parvenus jusqu'à nous, choisis par les grammairiens au IIe s. après J.-C. Bien que leur chronologie soit imprécise, on adopte généralement l'ordre suivant : *Ajax* (vers 450 avant J.C.) ; *Antigone* (vers 442 avant J.C.) ; *Œdipe roi* (après 430 avant J.C.) ; *Électre* (vers 425 avant J.C.) ; *Les Trachiniennes* (entre 400 et 410 avant J.C.) ; *Philoctète* (409 avant J.C.) ; *Œdipe à Colon* (jouée en 401 avant J.C.).

[Livre III.5.1.1] pour première règle, que la Tragédie et la Comédie ne doivent avoir qu’une action : Aristote appelle cette cohérence l’unité d’action. Une pièce réussie est une pièce d’une longueur telle qu’elle permet à une suite d’événements qui se succèdent selon la vraisemblance ou la nécessité de faire passer le héros de l’infortune au bonheur ou du bonheur à l’infortune. Par ailleurs, lorsque la fable se caractérise par le respect de l’unité d’action, on ne peut retrancher une partie sans bouleverser le tout.

[Livre III.5.1.2] *Belisaire* : Bélisaire est une tragi-comédie, écrite en 1641 par Nicolas Mary, sieur Desfontaines dit Desfontaines (Rouen, 1610 env. – Angers, 1652), acteur, dramaturge et romancier français. Desfontaines puise son sujet dans la pièce *El ejemplo major de la desdicha o el capitan Belisario* (1627) de Mira de Mescua. L’auteur espagnol, à son tour, s’était inspiré des *Anecdotes* de Procope de Césarée, secrétaire de Bélisaire.

[Livre III.5.1.3] Un Auteur Moderne : il s’agit de Girolamo Bartolomei, poète florentin vécu au XVIe siècle, membre des *Accademie della Crusca e Fiorentina*. Il se mesura avec l’écriture lyrique, épique, dramaturgique et musicale. Dans sa *Didascalia comica* (Florence, 1658), il entend démontrer aux jeunes hommes de lettres que seulement l’honnêteté et le décor d’une comédie peuvent refonder l’art comique et le racheter de la décadence dans laquelle il se trouve d’après l’auteur.

[Livre III.5.1.6] l’Iphigénie en Tauride : *Iphigénie en Tauride* est une tragédie d'Euripide composée entre 414 et 412 av. J.-C. Le sujet paraît être la suite de d'*Iphigénie en Aulide.* Cependant il ne faudrait pas regarder les deux pièces d'Euripide comme faisant partie d’un diptyque. Certains éléments du contenu, ainsi que la date de mise en scène, concourent au contraire à prouver que l'*Iphigénie en Tauride*a été composée avant l'*Iphigénie en Aulide*: en effet, *Iphigénie en Aulide* ne fut représentée que posthume, tandis qu'*Iphigénie en Tauride*est citée dans les *Grenouilles* d'Aristophane, représentées l'année même de la mort d'Euripide.

[Livre III.5.1.9] Pour moi, je ne condamne pas tout à fait une action double, parce que je n’y trouve rien qui blesse la vraisemblance : ce n’est pas la première fois que Riccoboni fait preuve d’une certaine souplesse par rapport aux unités du théâtre classique. Dans sa *Préface* au *Nouveau Théâtre italien* de 1716 (Valentina Gallo, *Luigi Riccoboni, Il liberale per forza / L’italiano maritato a Parigi*, *cit*., [lien https://api.nakala.fr/data/11280%2Fa9f58e62/9b03d8b4feeb08372c73e34c7471223866dd22a2]), il avait décelé les deux caractéristiques fondamentales de l’écriture théâtrale : la vraisemblance et l’imitation de la nature. L’originalité de ce parcours réside dans son opposition au strict respect des unités aristotéliciennes, sans pour autant renoncer à rester dans la tradition. Une comédie peut être non régulière, mais elle doit respecter les bonnes mœurs.

[Livre III.6.1.1] Aristote ne parle point de l’unité de lieu, parce que, ayant établi l’*unité de temps*, il a pensé qu’en observant l’une, on ne manquerait point à l’autre : Riccoboni rappelle au lecteur que l’unité de temps n’a été définie que par déduction par rapport aux unités de lieu et d’action.

C’est ce que j’ai traité plus au long dans ma Dissertation sur la Tragédie moderne : en 1728 Luigi Riccoboni avait publié une *Dissertation sur le théâtre moderne*, republiée en 1730 à l’intérieur de son *Histoire du théâtre italien*. Il s’agit d’une réflexion théorique, accompagnée d’un examen des tragédies de la tradition italienne. Après une brève analyse des caractéristiques de la tragédie grecque, Riccoboni dans un premier temps retrace les étapes principales de l’histoire du théâtre italien ; ensuite il instaure une confrontation entre la tragédies italienne et française. De ce parallèle ressort la primauté de la tragédie française, et de celle de Corneille en particulier. Puis, il s’attarde sur les changements apportés à la tragédie de la tradition classique (élimination du chœur et introduction de la galanterie) ainsi que sur la question du respect des unités d’Aristote. Enfin, il consacre la dernière partie de sa dissertation à la tragédie française, modèle qui n’est pas pourtant sans défauts.

Claveret, Tragique Français : Jean Claveret (1660 env. – 1666), originaire d’Orléans, est un avocat, un dramaturge et un traducteur de Cicéron, Cornélius Nepos et Valère Maxime. Il est l'auteur de *L'Esprit fort* (1630), comédie qui met en scène un personnage caractéristique de la société contemporaine, sorte de séducteur prétentieux. On a perdu les quatre pièces qui suivirent, écrites entre 1631 et 1633, restées inédites. Pendant six à sept ans il arrête d'écrire pour le théâtre, jusqu’en 1639 ou 1640, où il donne *Le Ravissement de Proser­pine*. Dans la préface à cette pièce, Claveret exprime sa curieuse conception de l'unité de lieu, reprise par Riccoboni.

[Livre III.7.1.3.4] peut-être on ne l’eût jamais jouée, si le Roi qui aimait Molière n’en eût permis la représentation : Riccoboni fait allusion aux trois mises en scène de la pièce : en 1664 en trois actes sous le titre *Le Tartuffe ou l'Hypocrite*, au Château de Versailles, interdite au public par la suite ; en 1667 en cinq actes sous le titre *L'Imposteur*, au Palais-Royal, également interdite ; dix-huit mois après, dans sa version définitive, dont la représentation fut autorisée.

[Livre III.8.1.4] Bernardino Pino de Cagliari : Bernardino Pino (Cagli, 1520/30 env. - 1601) fut un moine, dramaturge et homme de lettres italien. Son premier ouvrage est un traité qui s’intitule *Della commodità dello scrivere*, imprimé en 1573 à Venise. À Rome furent mise en scène deux comédies à succès, *Lo Sbratta* en 1550 et *Gli ingiusti sdegni* en 1555. En 1558 environ il écrivit *De l’eccellenza degli scrittori* et *Della felicità del lettore*, qui ont été perdues. Ses œuvres dramaturgiques se distinguent par leur caractère anti-théâtral, leur moralisme et leur logocentrisme : ce n’est pas un hasard si elles s’appellent *Ragionamenti*, non pas comédies, et si elles sont destinées à être jouées par des *dicitori*, non pas par des comédiens. Il s’agit d’un remède contre les dérives des spectacles commerciaux et de la *Commedia dell’Arte* pour défendre la légitimation à exister du théâtre. Sa production comprend : *Gli affetti, ragionamenti famigliari* (1569) ; *L’Evagria, ragionamenti famigliari* (1581) et *I falsi sospetti* (1579). En 1592 Pino publia un recueil de lettres, *De le lettere instruttorie*; en 1604 le traité *Del Galant’uomo overo Di l’huomo prudente, et discreto*, qui dresse le portrait du parfait gentilhomme. En 1595 il acheva *De sanctis Christi Dei et Domini martyribus et martyriis*, tandis que *De viri boni probitate seu de recta Christiana vivenda via*, écrite dans la même période, est perdue.

[Livre III.10.1.7] *la* *Femme jalouse*: dans la première période d’activité à la Comédie-Italienne, Riccoboni décide de prendre ses distances par rapport à la troupe qui avait été éloignée par Louis XIV : d’abord, il exclut du répertoire de la compagnie les farces de l’anciennetroupe de la Comédie-Italienne et les *pièces* du *Recueil* de Gherardi ; ensuite il récupère les sujets de la tradition *dell’Arte*, en les remaniant. Puis il écrit des pièces de sa propre main, destinées à réaliser son projet de réforme du théâtre (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 9 [lien https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/]. Parmi ces dernières on peut citer *La Femme jalouse* (*La Moglie gelosa*, 1716), qui garde la forme du canevas à jouer à l’impromptu, tout en se présentant comme une véritable comédie de caractère. La pièce fut représentée en Italie en 1713 environ. Suite à la mise en scène de 1716 à Paris, Riccoboni donna le canevas à François-Antoine Jolly, qui le mit en vers. Cette version fut représenté à la Comédie-Italienne en 1726 et imprimée l’année suivante.

*l’Italien marié à Paris* : *L’Italien marié à Paris* (*L’Italiano maritato a Parigi*) est un canevas en trois actes de Riccoboni, mise en scène en 1716, puis écrit en prose en cinq actes en français et représenté en 1728 (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 10, note 19 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>] et Valentina Gallo, *Luigi Riccoboni, Il liberale per forza / L’italiano maritato a Parigi*, *cit*., [lien https://api.nakala.fr/data/11280%2Fa9f58e62/9b03d8b4feeb08372c73e34c7471223866dd22a2]). Cette dernière version en prose fut à nouveau réduite en trois actes, mise en vers par Nicolas La Grange et ainsi représentée en 1737.

[Livre III.10.1.11] la protection et la faveur du Prince le plus juste et le plus éclairé qu’ait eu la Monarchie : il s’agit évidemment de Louis XIV, fervent défenseur des arts et du théâtre. Le Roi Soleil s'est montré protecteur de Molière dont l'œuvre n'était pas sans déplaire à l'Église. Il fit la connaissance de la troupe de Molière en 1658, alors que celle-ci revenait de la province. À l’occasion d’une représentation donnée dans la salle des Gardes du vieux Louvre le 24 octobre 1658, Molière choisit d’interpréter *Nicomède*, une tragédie de Corneille. Juste après, la troupe joua *Le Docteur amoureux*, une farce qui séduit le souverain. Ce dernier décida de donner à Molière la salle du Petit-Bourbon, en alternance avec les Comédiens italiens. Au fil du temps, la faveur de Molière grandit et, afin de satisfaire le goût du monarque pour la musique et la danse, le dramaturge conçut le genre nouveau de la comédie-ballet, que le roi apprécia. Louis XIV portait des jugements avisés sur les œuvres de Molière : à l’occasion des fêtes offertes par Foucquet à Louis XIV, en 1661, le poète représenta *Les Fâcheux* ; le roi ravi suggéra lui-même au poète d’ajouter à sa galerie d’importuns le portrait du chasseur, ce que Molière s’empressa de faire (acte II, scène 6). En mai 1664, avec *Les Plaisirs de l’île enchantée*, Molière, sur qui reposa l’organisation de la fête, jouit à la Cour du plus grand crédit, comme le montra Louis XIV en acceptant d’être le parrain de son premier enfant. Enfin, en 1665, la troupe devint la Troupe du Roi, ce qui la fit bénéficier d’une pension substantielle. Cependant, sous l’influence de Madame de Maintenon, le roi finit par ne se rendre plus au théâtre. Par ailleurs, le conflit qui opposa Molière à Lully, qui jouissait de la faveur royale, jette le premier dans une sorte d’oubli, sinon de semi-disgrâce (voir Jean-Pierre Néraudau, *L’Olympe du Roi-Soleil*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986).

[Livre IV.1.1.1] Un Savant de nos jours, dans sa Dissertation sur l’origine et sur le caractère de la Parodie : il s’agit de Claude Sallier (Saulieu, 1685 – Paris, 1761), philologue et traducteur. Il connaissait le grec, le latin, le syriaque, l’hébreu, l’italien, l’espagnol et l’anglais. En 1715 il fut reçu comme membre de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres. Depuis 1719 il fut professeur d’hébreu au Collège Royal et, entre 1726 et 1761, garde des manuscrits de la bibliothèque du Roi, dont il rédigea le catalogue. En 1729 il fut élu à l’Académie française, en 1744 à la Royal Society de Londres et en 1746 à l'Académie Royale de Berlin. Par ailleurs, il fut correspondant de la Société royale de Stockholm et de la Société royale de Madrid. L’Abbé de Sallier contribua à l'Académie des inscriptions de nombreux mémoires parmi lesquels on trouve notamment un *Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie* et un *Discours sur la perspective de l'ancienne peinture ou sculpture*

[Livre IV.2.1.2] Racine : Jean Racine (La Ferté-Milon, 1639 – Paris 1699) est un dramaturge et un poète français.

[Livre IV.2.2.2] Scarron : Paul Scarron (Paris, 1610 – 1660) poète, romancier et dramaturge, fut abbé, puis chanoine et secrétaire de l'évêque du Mans. Auteur d’un des plus célèbres romans du XVIIe siècle, *Le Roman comique* (1651 et 1657), il lança la mode de la poésie burlesque (le *Virgile travesti*, 1648-1652). Par ailleurs, il composa des satires et écrivit des pièces imitées du théâtre espagnol (*Jodelet ou le Valet-maître*, 1645 ; *Dom Japhet d'Arménie*, 1653 ; *l'Écolier de Salamanque*, 1655). Ses *Nouvelles tragi-comiques*(1655-1657) inspireront à Molière le sujet de *L’École des femmes*.

*l’Enéïde*: poème épique de Virgile en hexamètres dactyliques, commencé en 29 avant J.-C. et publié inachevé sur l'ordre d'Auguste après la mort du poète et contre sa volonté. Il est divisé en 12 chants. Le sujet est emprunté au cycle troyen et, sur le modèle de *l’Iliade* et de *l’Odyssée*, il retrace les pérégrinations du Troyen Énée, rescapé avec quelques compagnons de l'incendie de Troie.

[Livre IV.2.2.3] la *Pharsale* de Lucain : la *Guerre civile*, plus connue sous le nom de *Pharsale*, est une épopée latine inachevée en dix livres de plus de 800 vers chacun, écrite en hexamètres dactyliques. Il s’agit de la seule œuvre qui reste du poète stoïcien Lucain (39-65 apr. J.-C), né à Cordoue, élevé à Rome. Son titre exact est *Marci Annaei Lucani de bello ciuili libri decem* (*Les Dix Livres de M. A. Lucain sur la guerre civile*) ; c'est du chant IX, v. 985, que la tradition a tiré le titre apocryphe de *Pharsale*, du nom de la bataille qui a vu César vainqueur de Pompée, mais il ne figure pas dans les manuscrits.

Lucain : *Marcus Annaeus Lucanus* (Cordoue, 39 – Rome, 65), neveu de Sénèque, fit ses études à Rome. Après avoir rimé dès l'âge de seize ans, à vingt-et-un an il avait été lauréat officiel en poésie, grâce, peut-être, à la faveur de Néron, laquelle l'abandonna très vite, au point que l'Empereur lui interdit de déclamer publiquement ses œuvres. À cause de cette aversion probablement, Lucain adhéra à la conspiration de Calpurnius Pison et il y perdit la vie. De son œuvre abondante, touchant les genres les plus divers (poèmes de fantaisie, tragédie, ballets-pantomimes) il ne nous reste que *La Pharsale*, épopée inachevée.

*Britannicus*: *Britannicus* est une tragédie en cinq actes et en vers de Jean Racine, représentée pour la première fois en 1669.

[Livre IV.2.3.1] Doneau fit représenter sur le Théâtre du *petit Bourbon* la *Cocue imaginaire*, qui était une Parodie du *Cocu imaginaire*: François Doneau est un auteur dramatique du XVIIe siècle. *La Cocue imaginaire* est comédie en un acte et en vers, imprimée en 1662.

[Livre IV.3.2.2.1] En 1691 les Comédiens Italiens donnèrent à l’Hôtel de Bourgogne *Ulysse et Circé* : L’auteur de cette parodie de *La Circé* de Giovan Battista Gelli n’a pas été identifié.

*Arlequin Phaëton*: il s’agit de la parodie faite par Macchartyde la tragédie-lyriquede Quinault et Lully. Dans le commentaire du *Mercure* de décembre 1721 on lit : « Petite Comédie fort ingénieusement composée : c’est l’Opèra réduit en un acte, & mis en comique : l’Auteur a travesti les Rois et les Princes en Cabaretiers & en Paysans. Epaphus en Trivelin, & Phaëton en Arlequin, tous deux n’ayant d’autre ambition que d’épouser la fille du Cabaretier Colas pour être maïtre du cellier, qu’on a substitué à la place du Royaume dont il s’agit à l’Opèra ». En plus de la parodie de Maccarthy, deux autres furent représentée à l’Hôtel de Bourgogne : *Arlequin Phaéton* de Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, en 1731 ; *Phaéton* de Francesco Riccoboni, en 1743. Un *Phaéton* fut représenté à la Foire Saint-Germain en 1710 par Pierre-François Biancolelli, Pietro Paghetti, Desgranges et Belloni, mais il s’agissait vraisemblablement d’une transposition d’*Arlequin Phaéton* de Jean de Palaprat (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 152-53 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]), comédie publiée dans le *Recueil* de Gherardi (Emanuele De Luca, Lucie Comparini, *Le* Théâtre Italien *d’Evaristo Gherardi, Introduzione*, *cit*., [lien https://www.usc.gal/goldoni/]).

*Arlequin Persée*: cette parodie de l’opéra *Persée* de Quinault et Lully, représentée en 1722, est attribuée à Louis Fuzelier. On lit dans le *Mercure*, décembre 1722 : « presque toute en Vaudevilles, dans le goût de l’Opéra Comique de la Foire » (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 160 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

*Arlequin Amadis*:parodie de l’opéra *Amadis* de Gaule de Quinault (musique de Lully) par Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, mise en scène en 1731. Deux autres parodies du même opéra seront représentées à la Comédie-Italienne : *Amadis* de Romagnesi et François Riccoboni, en 1740 ; et *Amadis* d’Antoine-Jacques Labbet de Morambert, Nicolas La Grange et Antonio Sticotti, en 1759 (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 218 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

*Armide*:en 1725 fut mise en scène cette parodie de l’opéra *Armide* de Quinault et Lully, dont l’auteur était Jacques Bailly. Du même titre la parodie de Pierre Laujon, représentée à la Comédie-Italienne en 1761 (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 173-74 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

*Omphale*:on connaît une parodie d’*Omphale* d’Houdar de La Motte, mise en scène en 1721, dont le titre était *Hercule filant* et l’auteur Louis Fuzelier.Le même opéra fut à nouveau parodié par Favart et Marcouville à la Comédie-Italienne en 1752 avec le titre de *Fanfale*, toute en *vaudevilles*, et à l’Opéra-Comique sous le titre de *La Fileuse*, en1752 par Jean-Joseph Vadé (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 146-47 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

*Arlequin Atis*: représentée en 1710 à la foire Saint-Germain,*Arlequin Atys* est une parodie de l’opéra de Quinault et Lully par Pierre-François Biancolelli, dit Dominique. De 1726 date une autre parodie du même titre, cette fois de Boizard de Pontau.

*Pirame et Thisbé*: parodie, créée en 1726 par Biancolelli, Jean-Antoine Romagnesi et François Riccoboni, de *Pyrame et Thisbé* de Jean-Louis-Ignace de la Serre, musique de François Francœur et François Rebel. Une deuxième parodie du même opéra fut mise en scène à l’Opéra-Comique par Favart, en 1740, mais elle ne fut pas imprimée ; une troisième, en 1759 : il s’agit d’un remaniement fait par François Riccoboni de la première parodie, qu’on vient de nommer (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 189-90 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

[Livre IV.3.2.2.2] Alexandre : Alexandre le Grand (Pella, 356 av. J.-C. – Babylone, 323 av. J.C.), fils de Philippe II, élève d'Aristote et roi de Macédoine.

César : Caius Iulius Caesar (Rome, 100 – 44 av. J.C.).

[Livre IV.4.1.1] le *Mauvais Ménage* : *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage* de Pierre-François Biancolelli et Marc-Antoine Legrand a été représentée en 1725 à l’Hôtel de Bourgogne. Il s’agit d’une parodie d’*Hérode* *et* *Mariamne*, tragédie de Voltaire (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 177-78 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

Parodie de la *Marianne* : *Hérode et Mariamne* est la troisième tragédie écrite par Voltaire en 1724, en cinq actes et en vers. Elle reprend en grande partie l'intrigue de *La Mariane* de Tristan l’Hermite (1636), avec des emprunts aux tragédies de Racine. Sa première représentation fut un tel échec, que Voltaire décida de retravailler son œuvre, dont nous ne sont parvenus que quelques fragments. Un an plus tard, une nouvelle version connut un sort bien plus favorable et fut jouée à plusieurs reprises.

Voltaire : François Marie Arouet dit Voltaire (Paris, 1694-1778).

*Agnès de Chaillot* : *Agnès de Chaillot* a été représentée en 1723 à la Foire Saint-Laurent. Cette parodie d’*Inès* *de Castro*, tragédie d’Houdar de La Motte, est attribué à Pierre-François Biancolelli, mais aussi à Marc-Antoine Legrand. Elle obtint un succès remarquable.

*l’Inès de Castro* : composée en 1723 par Antoine Houdar de la Motte, cette pièce, tirée des *Luisiades* de Camoëns (1572), triompha à la Comédie-Française. D’abord transmise oralement, cette histoire, qui eut lieu au XIVe siècle au Portugal, fut successivement portée sur la scène au XVIe siècle par Antonio de Silva (*Primeras Tragedias Españolas, Inès malheureuse et Inès couronnée*, en 1577), puis par deux auteurs de langue portugaise, l’un anonyme (sous le titre *Tragedia muy sentida e elegante de doña Inès de Castro*, en 1598), l’autre célèbre : Antonio Ferreira (*Castro*, appendice aux *Poemas Lusitanos*, en 1598). Au XVIIe siècle, le dramaturge espagnol Luis de Guevara réveille la légende d’Inès de Castro en rédigeant *Régner après sa mort* (1640). Cette œuvre inspirera, au XVIIIe siècle, Antoine Houdar de La Motte, qui réécrira ce drame dans une pièce en vers qu’il intitulera *Inès de Castro*. *Inès de Castro* sera le plus long succès du XVIIIe siècle et sera à la source de la première pièce de théâtre de Victor Hugo du même titre. Au XXe siècle, Jean-Louis Vaudoyer proposera à Henry de Montherlant de raviver la tragédie dans *La Reine évanouie* (1923).

M. de la Motte : Antoine Houdar dit de La Motte (Paris, 1672 – 1731) fut un auteur dramatique. Il écrivit des tragédies, des opéras et des ballets, dont *L'Europe galante* (1697). Poète et fabuliste, il composa des *Odes* (1709) et des *Fables* (1719).

[Livre IV.4.2.3] l’*Œdipe* de M. de Voltaire : première tragédie à succès de Voltaire, représentée en 1718 à la Comédie-Française. Il paraît que le succès de la pièce tienne en partie à sa rencontre avec la réalité : des rumeurs couraient d'une relation incestueuse entre le Régent et sa fille aînée, duchesse de Berry. Les différences entre la tragédie de Voltaire et son modèle sophocléen sont nombreuses. La plus frappante est sans doute l’invention du personnage de Philoctète, prince d’Eubée amoureux de Jocaste. Celui-ci constitue un coupable potentiel lors de la recherche de l’assassinat de Laïos. Voltaire avait reproché aux oracles de designer le coupable dès le début de la pièce, défaut qu’il prétend corriger en proposant une alternative à Œdipe, en tant qu’assassin de Laïos. Ensuite, chez Voltaire la scène s’ouvre et se clôt sur le fantôme de Laïus, qui n’apparaît pas chez Sophocle. Puis, les supplices d’Œdipe et de Jocaste sont traités à l’envers de ce qu’avait imaginé Sophocle, dans le but d’en estomper l’horreur et de transmettre une impression de grandeur par rapport à un héro innocent et vertueux. Encore, chez Voltaire Œdipe perce ses prunelles avec l’épée qu’il avait utilisée pour tuer son père. Enfin, le seul témoin du meurtre de Laïus n’est plus un esclave berger, mais Phorbas, ancien favori et ami du roi.

*Œdipe* *travesti*: première parodie en vers représentée à la Comédie-Italienne en 1719. Biancolelli (peut-être avec Legrand) fait la critique de l’*Œdipe* de Voltaire. L’*Œdipe* *travesti*fut un grand succès (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 130 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

l’*Œdipe* de M. de la Motte : tragédie en cinq actes et en vers représentée à la Comédie-Française en 1726. Houdar de La Motte composa deux *Œdipe*, un en vers et l’autre en prose, qui ne sera jamais jouée sur scène. Il s’inspire à sa manière de Corneille, mais, malgré son ambition de rivaliser avec Voltaire, son *Œdipe* en cinq actes et en prose fut un échec. Ce résultat aména l’auteur à modifier sa tragédie en vers (1726). La Motte, comme le Père Folard, interpréta d’une manière rationnelle le parricide et l’inceste de Sophocle. Il prétendit qu’on puisse retrouver un germe de crime chez Œdipe et Jocaste, pour qu’ils puissent mériter le châtiment des dieux. Le héros de la Motte répare ses fautes par sa mort car il se voit coupable. Cependant sa faute tragique n’est pas le régicide, commis par ignorance, mais son excès d’ambition. Pour déplacer ainsi le centre de gravité du tragique, Houdar diminue la culpabilité d’Œdipe dans le parricide. Le héros est montré en état de légitime défense, combattant contre des ennemis en surnombre. Le respect d’Œdipe devant le combattant plus âgé, qu’il ne touche que parce que les dieux l’ont voulu, ainsi que son remords et ses divers pressentiments sont autant d’indices en faveur de son innocence. En effet, Laïos mourant demande aux dieux de ne pas venger ce crime, donc de ne pas frapper son vainqueur d’une quelconque malédiction, innocentant lui aussi Œdipe régicide et parricide.

*Chevalier errant* : parodie en un acte et en vers de l’*Œdipe* de Houdar de la Motte, écrite par Marc Antoine Legrand en 1726 (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 184-85 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]).

[Livre IV.4.2.1.1] un endroit d’*Agnès de Chaillot*: le passage est tiré de l’acte I, scène IX.

[Livre IV.4.2.1.3] *les Enfants Trouvés*: il s’agit d’une parodie de *Zaïre* de Voltaire, tragédie qui avait déjà été parodiée le 2 décembre 1732 par Augustin Nadal dans son *Arlequin au Parnasse, ou la Folie de Melpomène*. Juste quelques jours après (9 dicembre 1732), Biancolelli, Romagnesi et François Riccoboni mirent en scène *Les Enfants trouvés, ou le Sultan poli par l’Amour* à l’Hôtel de Bourgogne (Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, *cit*., p. 223 [lien <https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/>]). Les auteurs substituent Tripoli à la ville de Jérusalem, où se déroulait *Zaïre* de Voltaire, dans la mesure où la ville libyenne véhicule au XVIIIe siècle l’image d’un repaire de brigands et de corsaires, tout en conservant le cadre oriental de la tragédie prise pour cible. Hormis la mention initiale du cadre exotique, les parodistes italiens utilisent un vocabulaire dépaysant, propre à divertir leurs spectateurs. C’est un des moyens qu’ils emploient pour reprocher à Voltaire l’inadéquation de sa représentation de l’Orient aux clichés habituels. La principale cible de leurs critiques est représentée par le caractère du sultan Orosmane de Voltaire, trouvé trop fade et rebaptisé non par hasard Diaphane. C’est bien le manque de correspondance à l’image stéréotypée du Turc sanguinaire que critiquent les parodistes. Dès le sous-titre, par une plaisante intertextualité avec *Arlequin poli par l’amour*de Marivaux (1720), le sultan de Voltaire est comparé à l’Arlequin naïf découvrant l’amour. Par conséquent, les auteurs dressent un portrait du Turc topique, luxurieux, riche et violent pour souligner le manque de ressemblance du sultan de Voltaire avec l’image attendue.

*Zaïre* : *Zaïre* est une tragédie en cinq actes et en vers de Voltaire, représentée en 1732 à la Comédie-Française, où elle obtient un succès mitigé.

[Livre IV.5.3.1.1] *Le* *Tombeau de Maître André*: comédie écrite pour l’ancienne troupe de la Comédie-Italienne par Claude-Ignace de Barante, représentée en 1695 à l’Hôtel de Bourgogne et publiée dans le cinquième tome du recueil de Gherardi. Il s’agit d’une parodie du *Cid* de Corneille. Le passage le plus célèbre est la scène 5 du *Tombeau de Maître André*, quiparodie l’acte II scène 8 du *Cid*, comme le précise Riccoboni. Cette scène entre Arlequin et Colombine parodie également un bref fragment de l’acte III scène 4 du *Cid*, dans les répliques qui suivent celles qui sont citées par Lélio. La réplique métathéâtrale d’Arlequin qui introduit la scène (« Je me suis habillé en héros, pour consoler ma maîtresse avec plus d’énergie ») ridiculise le costume des Comédiens Français. Cette scène, qui substitue le vin au sang dans la célèbre anaphore, fait aussi écho à la parodie précédente de l’acte III scène 4 par les mêmes Italiens et peut donc se lire comme une parodie de parodie. Par contre, la fin de la scène démultiplie ses cibles, étant donné que le dernier vers est emprunté à la scène V de l’acte 5 d’*Armide* de Lully et Quinault. Les Italiens pratiquent donc une sorte de collage de références canoniques identifiables (ou pas) pour le public de l’époque. Le renversement parodique s’opère tant au niveau des paroles que de la musique.

*Cid*: cette tragi-comédie de Corneille, en vers (alexandrins essentiellement), a été représentée au Théâtre du Marais en 1637.

[Livre IV.6.1.1] *Ulysse le jeune*: cette tragédie de Domenico Lazzarini, imprimée à Padoue en 1719, a été conçue dans l’esprit de la tragédie grecque classique. Elle se caractérise par une application stricte des règles aristotéliciennes et par le recours à une élocution extrêmement soutenue. Son modèle est l’*Œdipe* de Sophocle. Elle ne présente pas de division en actes et en scènes. Ses vers sont dans un mètre mixte (heptasyllabes et hendécasyllabes) sans rime, avec la présence de chœurs. L’intrigue voit Ulysse le jeune tuer son fils et se marier, à son insu, avec sa fille afin que l’infidélité de Pénélope à l’encontre du vieil Ulysse soit punie.

M. Lazzarini : Domenico Lazzarini (Morrovalle, 1668 – Padoue, 1734), issu d’une noble famille de Macerata, étudia droit, philosophie et théologie chez les Jésuites, dont il critiqua la méthode d’enseignement. Après avoir obtenu des diplômes en théologie et en philosophie, il se consacra à l’étude de la langue grecque. Membre de l'*Accademia* *dei Catenati* de Macerata, il participa en 1690 à la fondation de l’*Accademia* *dell'Arcadia*, à laquelle il adhéra sous le pseudonyme de Felicio Orcomeniano. Il devint prêtre, enseigna droit canonique, éloquence grecque et latine et fut nommé auditeur de Rote. Spécialiste de Dante et Pétrarque, Lazzarini composa des odes pindariques, des sonnets, des épîtres et des oraisons latines. Par ailleurs, il traduisit les auteurs grecs classiques. De 1718 datent la représentation sacrée *Tobia* et la comédie *La sanese* ; de 1719, la traduction de l’Electre de Sophocle ; de 1720, la tragédie *Ulysse le Jeune*, ainsi que les *Osservazioni* *sopra la traduzione del*De rerum natura*di Lucrezio eseguita da A. Marchetti*. Cependant, il laissa que la plupart de ses écrits soit perdue. Lazzarini exposa ses théories sur la rhétorique et le théâtre dans les *Osservazioni sopra la "Merope" del signor marchese Scipion Maffei ed altre varie operette finora qua e là disperse, parte non più pubblicate*, publiées posthumes, où il critiqua le manque de respect du principe de la vraisemblance qu’il considérait comme le fondement de toute action dramatique.

[Article septième] Rutzvanscad le jeune : en 1724 Zaccaria Valaresso écrivit cette parodie d’*Ulysse* *le jeune* de Lazzarini, qu’il situa à un endroit imaginaire, la Nuova Zembla, conquise par le roi de Chine Rutzvanscad. La pièce s’insère dans la polémique qui opposa les Anciens et les Modernes dans la première moitié du XVIIIe siècle en Italie : Valaresso parodie également la *Mérope* de Scipione Maffei, ainsi que les tragédies de Gian Vincenzo Gravina. De cette façon l’auteur entend se prononcer en faveur de la nécessité de s’adapter à la sensibilité des spectateurs, en abandonnant le langage aulique prôné par l’*Accademia* *dell’Arcadia*, qui manque de naturel.

[Livre IV.7.1.2] la *Mérope*: Scipione Maffei écrivit cette tragédie en cinq actes et en vers en 1713.La même année elle fut représentée pour la première fois à Modène ; en 1717 elle fut mise en scène à l’Hôtel de Bourgogne. Il s’agit d’une pièce à très grand succès, qui fut reprise dans toute l’Europe. Elle constitue un exemple réussi de théâtre conçu dans l’esprit de l’*Accademia* *dell’Arcadia*. L’auteur fut capable d’adapter la tragédie d’Euripide, qui a été perdue, au goût de son époque, en mettant en valeur le caractère dramatique de certaines scènes et en introduisant des contaminations textuelles. En 1736 Voltaire écrivit sa *Merope*, inspirée de celle de Maffei et accompagnée d’une lettre au marquis, dans laquelle il critiquait poliment le naturalisme du théâtre italien. Maffei répondit durement et finit par s’attirer la colère du français, qui lui reposta sous le pseudonyme de Monsieur de la Lindelle. Le même sujet sera abordé par Vittorio Alfieri dans sa Mérope en 1783, qui ne cache pas l’intention de l’auteur de susciter une confrontation explicite avec son prédécesseur.

Marquis Maffei : Scipione Maffei (Vérone, 1675 – 1755), noble véronais, fut un homme de lettres, fondateur de la colonie de l’*Accademia* *dell’Arcadia* de sa ville natale (1705). Entre 1708 et 1709 il fonda également, avec Apostolo Zeno et Antonio Vallisneri, le *Giornale de' letterati d'Italia*. Suite à la découverte de codes grecques anciens, il étudia la paléographie, le grec et l’hébreu ; il interrompit cette recherche pour écrire *Mérope*, qui fut représentée en 1713 et obtint un énorme succès, grâce aussi à l’interprétation d’Elena Balletti. Entre 1716 et 1720 il jeta les bases d’une entreprise remarquable, qui n’aboutira qu’en 1745 avec la mise en place d’une collection épigraphique auprès du Théâtre philarmonique de Vérone, accompagnée d’un catalogue descriptif (*Museum Veronense*, Verona 1749). Une fois achevée la décennie de l’engagement réformateur, il quitta Vérone pour Florence, où pendant deux ans il se consacra entièrement à l’étude des codes et des stèles antiques. De passage à Turin, il réunit une autre collection d’épigraphie, en collaboration avec l’architecte Filippo Juvarra. En 1724 il rentra à Vérone. En 1728 il mit en scène à Venise la comédie *Le cerimonie*, satire de la préciosité française.