title : Notice de *L'Amphitryon* de Molière.

creator : Anatole de Montaiglon

copyeditor : Floria Benamer(Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/moliere\_amphitryon-ed-montaiglon/

source : Antalon de Montaiglon (éd.), *Oeuvres de Molière. L'Amphitryon*, Paris, Emile Testard, éditeur, 1891.

created : 1891.

language : fre

$i$ Amphitryon n’a pas soulevé de colères et de haines comme *Tartuffe*, mais il n’a pas moins souffert des interprétations des chercheurs de midi à quatorze heures. Rœderer, qui n’a jamais pardonné à Molière d’avoir écrit les *Précieuses*, Michelet, qui était hanté par l’horreur de Louis XIV, ont tous deux affirmé, le second avec l’éloquence enflammée qui lui était naturelle, que Molière y a fait acte de la plus plate courtisanerie, et que son *Amphitryon* n’était que la glorification, ou plutôt la déification des amours du Roi et de Madame de Montespan. Louis XIV et la Marquise, qui ont vu sa Pièce, une première fois aux Tuileries, le 16 janvier 1668, — c’était sa troisième représentation — une seconde fols à Versailles en avril, et qui y ont certainement ri, auraient été bien surpris si on leur eût dit, d’après le poète latin : « C’est de vous qu’il s’agit. » De 1680 à 1715, le Roi l’a fait jouer treize fois devant lui, et par suite devant Madame de Maintenon. L’eût-il fait si ces soi-disant éloges eussent été une personnalité si vivante qu’il était bien facile de la trouver plus que satirique. Molière eût été à la fois bien ingrat, et encore plus imprudent, de toucher à ces choses-là, lui qui si justement fait dire à Sosie : « Dans ces affaires toujours le meilleur est de ne rien dire. » À cette interprétation fantaisiste, il y a deux choses très positives à répondre

$II$ L’*Amphitryon*, joué à la Ville le 13 janvier 1668, est postérieur d’un an au *Sicilien.* Si faciles qu’aient été la pensée et la plume de Molière, ce n’est pas une improvisation. Peu de choses, dans son œuvre, sont écrites non pas seulement avec ce bonheur, mais avec ce soin, et il y a travaillé plus de temps qu’à l’ordinaire. Or, on a relevé et discuté de très près les indiscrétions et les témoignages des Mémoires contemporains ; la liaison ne s’ébauche, dans la campagne de Lille, qu’au milieu de 1667 et, pendant des mois, elle fut très secrète et ne s’afficha que plus tard. Comment le Roi eût-il pris que sa personne et ses amours royales fussent ainsi traduites sur la scène et livrées aux malignités du public ? Molière poursuivait la levée de l’interdiction du *Tartuffe*, qui lui fut accordée l’année suivante ; ce n’eût pas été un bon moyen pour l’obtenir.

Ces raisons de dates, en face d’un amour récent et tenu secret aussi longtemps, sont déjà excellentes ; mais il y en a une meilleure et absolument simple.

Jusque-là il y a, dans le Théâtre de Molière, plus d’un souvenir de Térence, mais aucun de Plaute, plus rudement, plus vigoureusement comique, mais moins accessible. Molière s’y est repris alors, et l’*Amphitryon* n’est pas la seule preuve de la nouvelle étude qu’il en a faite à ce moment de sa vie, car après *George Dandin*, écrit rapidement pour une Fête, la Pièce qui vient immédiatement après l’*Amphitryon* est l’*Avare*, emprunté à l’*Aulularia* du vieux Maître. Molière n’est parti que de deux choses, de l’*Amphitryon* latin et des *Deux Sosies* français de Rotrou. Il a voulu se montrer à lui-même et montrer aux autres qu’il était de force à lutter avec eux pour les surpasser, et il faut avouer que la donnée était bien tentante.

Car le sujet véritable n’est pas qu’un mortel soit trompé par un Dieu, mais qu’il le soit grâce à une ressemblance qui innocente la femme et que, pour y faire pendant et passer du romanesque et du merveilleux aux gaîtés de la Comédie, cette même ressemblance se produise chez les deux Valets. Ce ne sont ni Jupiter, ni Amphitryon qui sont les héros et le clou de la Pièce, c’est Sosie, et le titre de Rotrou est meilleur que celui de Plaute et de Molière. L’imbroglio et les complications où il se renouvelle et s’avive à chaque instant, c’est là ce qui est le sujet, celui qui est à traiter et à féconder, celui d’où sortent les surprises, les étonnements, les colères, les désespoirs et les bouffonneries.

$III$ A Rome, l’identité du costume et des masques des acteurs la rendait forcément complète ; aussi leur donnait-on des marques distinctives, nécessaires aux spectateurs, et Mercure le leur explique en leur disant :

« Pour que vous puissiez nous connaître plus facilement, j’aurai, moi, de petites ailes sur mon pétase, et mon père aura sous le sien une tresse d’or, qu’Amphitryon n’aura pas. Aucun des autres personnages ne pourra voir ces signes ; c’est vous seulement qui les verrez. »

Si la chose est rare et invraisemblable, elle est loin d’être impossible. La nature s’y est jouée et s’y joue plus d’une fois. Dans les jumeaux elle est naturelle, et l’on citerait plus d’un cas où, pour les distinguer, surtout dans la première enfance, on s’est servi, pour ne pas les confondre, d’un signe quelconque, nœud de ruban ou couleur des vêtements. Les frères Lyonnet nous en ont donné l’exemple. N’a-t-on pas raconté qu’à la question d’un parent de Monsieur Prud’homme, qui demandait à l’un d’eux : « Est-ce à vous, Monsieur, ou à Monsieur votre frère que j’ai l’honneur de parler ? » il fit la plaisante réponse : « Non, Monsieur ; ce n’est pas à moi, c’est à mon frère. » Un peu plus tôt, lorsque Nourrit débuta à l’Opéra, où son père chantait encore, ils se ressemblaient au point qu’on écrivit pour eux et qu’on leur fit chanter ensemble un petit acte *Les deux Salem*, unité des *Ménechmes*, dans lequel leur ressemblance donnait la vérité piquante de l’illusion. Elle rentrait dans cette loi fréquente de la ressemblance familiale, mais il y a aussi bien des cas où elle est fortuite, malgré la distance des temps ou des lieux. S’il m’est permis de faire intervenir un souvenir particulier, mon père et un de ses camarades, qui ne s’étaient rencontrés qu’à l’École de droit, se ressemblaient alors tellement que, jouant les *Ménechmes* de Regnard sur un théâtre de société, il fut nécessaire de mettre une différence dans la cocarde de leurs chapeaux pour que les spectateurs vissent auquel des deux rôles ils avaient affaire ; l’identité se perdit avec l’âge, mais elle avait existé. Qui ne se rappelle, dans la seconde moitié du XVIe siècle, le fameux procès de Martin Guerre ? De nos jours, un de nos Artistes a tellement la tête et les traits d’un Italien du Quinzième que Pisanello avait d’avance fait son médaillon, et tout le monde a rencontré dans Paris deux ou trois personnes qui ressemblaient, à s’y tromper, à Napoléon III.

Une fois la donnée acceptée, et elle est acceptable, on en peut faire bien $IV$ des choses. Les *Ménechmes* de Plaute n’en sont qu’une autre tonne, comme aussi, à sa suite, ceux de Regnard et, avant lui, la *Comedy of errors*, où Shakespeare met aux prises les deux Antipholus, d’Ephèse et de Syracuse, et les Dromio, leurs Valets, dont la double paire s’aperçoit, seulement au dénouement, de leur qualité de jumeaux. Walter Scott a renchéri dans son *Abbé* en tirant d’une ressemblance entre une sœur et un frère jumeaux les surprises et les étonnements d’une partie de son intrigue et de l’action du roman. Enfin la Nouvelle de Théophile Gautier, *Avatar*, qui est un petit chef-d’œuvre, en est encore un rajeunissement, d’une invention très ingénieuse, où le pauvre amoureux, bien qu’il ait les traits du Mari, ne réussit pas auprès de la Femme, qui, ne reconnaissant pas les idées et les sentiments de celui qu’elle aime, reste en défiance et se garde victorieusement, malgré la métamorphose.

Quant à l’aventure d’Amphitryon, c’est tout un cycle. Bayle, dans ses articles *Alcmène*, *Amphitryon* et *Teleboes*, en a savamment étudié l’histoire fabuleuse. Voltaire fait venir l’aventure d’un conte indien, et il a peut-être raison, bien qu’il l’arrange à sa manière, mais ici c’est bien assez du Théâtre.

Ce serait un curieux recueil à faire que celui où l’on réunirait les textes de tout ce que ce théâtre a successivement inspiré. Le volume, qui s’ouvrirait par le récit, plein de noblesse, par lequel Hésiode commence la description du *Bouclier d’Hercule*, serait gros, mais il y manquerait beaucoup d’œuvres de l’Antiquité Grecque qui nous seraient bien curieuses. Nous n’avons plus l’*Alcmène* de Sophocle et l’*Amphitryon* d’Euripide, qui étaient probablement des Tragédies, et pas davantage, sauf quelques vers, les *Amphitryons* comiques de l’Alexandrin Archippus, contemporain d’Alcibiade, d’Eschyle l’Alexandrin cité par Athénée, de Rhinton de Tarente qui vivait du temps de Ptolémée Soter, et nous n’avons pas davantage la pièce romaine de Cécilius, plus jeune que Plaute et plus vieux que Térence. Il est probable que Plaute et Cécilius, comme tout le Théâtre Latin, étaient partis d’une Pièce Grecque, probablement de celle d’Archippus qui leur était antérieur. Il peut bien y en avoir eu d’autres, car, après les grandes Pièces, il y en avait toujours une petite, plus Farce que Comédie, et l’on sait que les Héros et même les Dieux n’y étaient pas épargnés et y étaient drapés avec irrévérence. Un vase, bien curieux et justement célébré de la Grande Grèce nous en a conservé comme un $V$ écho. Alcmène à sa fenêtre attend l’amoureux, qui arrive, suivi de son valet portant une vulgaire échelle. Il n y a ni à interpréter, ni à douter ; les trois noms sont à côté des personnages, et le Dieu, comme le serviteur, sont une caricature absolument grotesque.

En réalité, pour nous comme pour Molière, c’est Plaute qui mène la marche. Madame Dacier est pour l’Ancien, Bayle pour le Moderne. Bayle a de plus en plus les gens de son côté, et malgré ceux qui ont dit alors que ce n’était qu’une pure copie et un simple plagiat, la Pièce de Molière valait la peine d’être faite. Certes l’idée, qui est une merveille, vient de Plaute ; tout en sort, mais les différences sont profondes. Au lieu d’être intéressante et délicate, Alcmène y est plutôt une comparse, presque une Esclave, rôle et personnage indispensable, mais inférieur et traité comme tel. La gaîté des situations n’y va pas sans grossièreté ; ainsi Alcmène est déjà enceinte de son mari quand vient le tour de Jupiter ; le Dieu ne revient lui faire une seconde fois l’honneur de la tromper qu’après un long intervalle et si bien à la fin de sa grossesse que la Pièce se termine par les cris de l’accouchement dans la coulisse. Peut-être est-ce un souvenir et un rappel des Pièces héroïques qui devaient se terminer par la naissance d’Hercule, mais on voit tout ce que Molière a retranché et modifié.

La France du Moyen âge est importante dans l’histoire des Sosies. La ressemblance, poussée au point que deux personnages peuvent passer l’un pour l’autre, s’y retrouve aussi dans le Roman d’Amis et d’Amiles, mais les aventures héroïques des deux amis n’ont rien de commun avec les mésaventures du pauvre Sosie ; c’est, à un moment, un moyen de l’action, mais dans un tout autre sens. Par contre, Vital de Blois a écrit au XIIe siècle en vers élégiaques — la formé Ovidienne a été longtemps au moins aussi imitée, sinon même plus importante que celle de Virgile — une *Amphitryonéide*, qui a été fort connue et fort goûtée.

Si elle n’a été imprimée pour la première fois qu’en 1833, les manuscrits en sont nombreux, aussi bien en Italie et en Angleterre qu’en France, et le nombre des manuscrits avait alors la même importance que plus tard celui des éditions. Elle n’est pas seulement curieuse, mais amusante et digne d’être plus connue. Amphitryon n’est plus un Général, mais un Étudiant, qui fait sa philosophie à Athènes comme à l’Université de Paris. Sosie est devenu Geta, et fait tourner en bourrique Birria, le Valet $VI$ d’Alcmène. C’est Archas, fils de Jupiter, qui tient le rôle de Mercure et berne le pauvre Geta, comme celui-ci avait fait Birria. Amphitryon et Alcmène disparaissent presque derrière les trois Valets. En réalité le sujet est une satire, souvent spirituelle, des subtilités scolastiques et de leur singulier résultat quand elles sont employées par des cerveaux grossiers.

Malgré l’importance du dialogue, ce n’est pas du théâtre, mais un poème, car l’auteur y prend souvent la parole et intervient, tantôt pour exposer le sujet, tantôt pour introduire et distinguer les interlocuteurs. De toutes façons d’ailleurs Plaute a subi d’étranges modifications. Mais est-ce lui que Vital de Blois a connu et imité ? Il dit bien, dans un second poème sur un autre sujet du vieux Comique, qu’il abrège Plaute et qu’on ne l’achète plus que sous les nouvelles formes qu’il a données d’abord à l’*Amphitryon*, ensuite à l’*Aululaire.* Mais son second poème, nous savons. qu’il part et qu’il est tiré d’une Comédie latine des bas temps. Entre l’*Aulularia*, romaine et celle du Moyen âge il y a l’étrange *Querolus*, publié au XVIe siècle et dont la métrique a préoccupé plus d’un érudit. Une allusion à la révolte des Bagaudes le met au IVe siècle, et ce ne doit pas être à lui que se rapporte le passage d’un écrivain chrétien du temps de Dioclétien, c’est-à-dire de la fin du IIIe siècle, lorsqu’il demande aux Païens s’ils croient faire honneur à leur Jupiter en jouant, le jour de sa fête, l’*Amphitryon* de Plaute, témoignage bien curieux de la persistance et de la longévité du succès de celui-ci. En même temps, comme Vital a remanié ce *Querolus* au lieu de la véritable *Aulularia*, pourquoi n’en serait-il pas de même pour son premier poème ? Celui qui imite de si près d’un côté peut-il être complètement nouveau et original de l’autre ? N’aurait-il pas existé, du temps du *Querolus*, un remaniement de l’*Amphitruo*,que nous ne possédons plus. Cela est bien probable, et il serait bien intéressant de le retrouver.

En tous cas l’*Aulularia* de Vital, dont on ne connaît qu’un seul manuscrit, ne paraît pas avoir eu le même succès que son *Amphitryonéide*, qui a eu l’honneur de deux traductions.

Notre Eustache Deschamps, un des seuls poètes, avec Rutebeuf, qui ait eu, avant Villon, des éclairs d’originalité dans le style et une valeur individuelle d’écrivain, l’a mis en vers de huit pieds au commencement du XIVe siècle. Son poème, car il a conservé, entre les couplets du dialogue, $VII$ les raccords de récit et n’en a pas, ce qui eût été facile en les supprimant, fait une Pièce dramatique ; la *Farce* ne s’était pas encore dégagée des *Mystères*, où l’élément comique ne se produisait encore qu’incidemment. Son œuvre, que M. Queux de Saint-Hilaire a imprimée en 1872, n’en reste pas moins la preuve de la valeur qu’il attribuait à celle de Vital de Blois.

On la reconnaissait aussi en Italie, où l’on en a fait, au XVe siècle, moins une traduction qu’un remaniement, car le poème italien, écrit en octaves, est beaucoup plus long que son original, sur lequel il brode. Quand j’ai imprimé en 1848 une nouvelle édition de l’*Amphitryonéis*, je n’avais pu parler de cette traduction que d’après les bibliographes italiens. J’ai vu depuis les manuscrits de Florence et les deux impressions du British Museum ; les éditions d’ailleurs, qui sont de la fin du XVe siècle et du commencement du siècle suivant, en ont été nombreuses, et sont toutes plus que rares.

La mention finale d’une octave, évidemment ajoutée, la donnait comme de Boccace, pour lui donner plus de lustre et plus de succès, mais c’est une erreur ou plutôt une fourberie. Ailleurs, on la met sous le nom de Filippo Brunelleschi, qui serait le grand Architecte florentin. Si le prénom est faux, le nom est vrai. Le commencement jusqu’à l’octave CLXI est de Ghigo d’Ataviano Brunelleschi, et le reste jusqu’à la fin (octaves CLXII-CLXXXVI) du Notaire Ser Domenico dei maestro Mario, de Prato. Ce sont des noms moins célèbres et par là absolument acceptables. Leur indication suffit ici, mais j’en ai la copie et en ferai peut-être une réimpression pour ajouter à celle d’Eustache Deschamps. Il convient de revenir à Plaute.

C’est en 1472 qu’il fut imprimé pour la première fois à Venise chez Vindelin de Spire — heureux siècle où les livres nouveaux étaient coup sur coup tous les chefs-d’œuvre des deux Antiquités — et les traductions directes ne tardèrent pas.

Une mériterait d’être réimprimée comme une curiosité exceptionnelle ; elle n’existe que dans l’exemplaire unique de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, célèbre dans les annales de la Bibliophilie pour avoir voyagé presque autant que la Fiancée du Roi de Garbe. On le connaît sous le nom de *L’An des sept Dames*, un assez méchant poème qui le commence. « La première Farse de Plaute, nommée Amphitryon, laquelle comprend $VIII$ bien la naissance du fort Hercules, faite en rime », en est la partie la plus importante de toute manière. L’auteur, dont aucun indice ne permet de trouver le nom, a peut-être donné dans son titre la raison de son choix, car, dans les éditions incunables de Plaute, c’est *Amphitryon* qui se rencontre le premier. Le livre a été imprimé à Anvers en 1503 par un successeur de Gérard Leeu, qui continuait à se servir de sa marque bien connue, les tours, les drapeaux armoriés et la main coupée qui sont les armes d’Anvers. Il n’en serait pas besoin pour voir que le livre ne vient pas de France. La traduction, qui est en vers de huit pieds, est écrite dans un français flamand fort singulier et si plein de fautes d’impression que le gros errata raisonné, qui termine le volume et n’a pas moins de quarante-deux pages, est aussi important que le texte lui-même au point de vue de ce que devenait le français dans les Flandres Bourguignonnes et n’est pas la curiosité la moins piquante de ce volume précieux.

Dès lors l’*Amphitryon* rentre dans le courant et reprend un regain de jeunesse et de vie aussi bien en Espagne et en Portugal qu’en Italie.

Pandolfo Collenuccio, de Pesaro, en a imprimé à Venise, en 1530, une traduction qu’il faut citer pour la curiosité de sa forme ; elle est écrite en *terra rima.* La terzine n’a sa valeur que dans un poème ; avec l’enchaînement forcé de ses rimes et l’arrêt ternaire de la phrase, il faut convenir que cela convient aussi peu que possible au dialogue dramatique. Plus tard, un écrivain très fécond, le Vénitien Lodovico Dolce, mort en 1568, a écrit une imitation qui a été imprimée en 1545 et se retrouve dans le recueil de ses *Commedie* de 1560.

Pour en finir avec l’Italie, il faut rappeler qu’on a joué en 1707 à Venise, au Théâtre de San-Cassiano, un Opéra *d’Amphitryon* du Vénitien Apostolo Zeno et de Pietro Pariati, de Reggio, dont la musique était du Romain Francesco Gasparini. Chez nous, Vénard de la Jonchère en a fait un Ballet héroï-comique, en trois actes et en vers, imprimé dans son *Théâtre lyrique* en 1772, et, sous Louis XVI, Sedaine en a fait, en trois actes et en vers, un Opéra, représenté à la Cour en 1786 et à Paris en 1788 à l’Académie de musique. Comme la musique en est de Grétry, on peut voir ce qu’il en dit lui-même dans ses très curieux et très naïfs *Mémoires* où il conclut à peu près toujours que chaque Pièce eut plus de succès que les précédentes. Il est même étonnant qu’on n’ait pas mis plus souvent en musique un sujet qui s’y prêterait si bien par les contrastes du $IX$ noble, de l’amoureux et du bouffon. Mozart en eût aussi bien fait un chef-d’œuvre que de la *Flûte enchantée*, et si, de nos jours, on eût apporté là-dessus un livret d’opérette à Offenbach, *La belle Hélène* nous assure qu’il s’en serait tiré à merveille.

En Espagne, la première moitié du XVIesiècle offre trois traductions en prose, qui peuvent bien n’avoir pas été jouées. La première, dont la plus ancienne édition parut à Saragosse en 1517, est de Francisco Villalobos, Médecin de Ferdinand le Catholique et de Charles-Quint. Plus tard, Fernan Perez de Oliva, de Cordoue, Recteur de l’Université de Salamanque, mort en 1538, en fit en 1533 une imitation très libre, qu’on loue pour son originalité. Elle ne parut que longtemps après sa mort dans l’édition de ses Œuvres données à Cordoue en 1585, mais elle était connue, car le prologue de la traduction anonyme en prose, publiée en 1553 à Tolède, *en muy dulce*, *apasible y sentencioso stile* dit s’être servi des traductions de Villalobos et d’Oliva.

Le Portugal, dans l’histoire des voyages de la donnée de Plaute, a plus d’importance que l’Espagne ; son grand poète Luiz de Camoëns a fait une œuvre tout à fait personnelle de l’*Auto* des *Amphitriôes*, publié en 1587, sept ans après sa mort, par Affonso Lopez dans les *Autos de Prestes* et depuis dans les éditions de ses œuvres complètes ; mais Camoëns n’y est pas aussi heureux que dans les *Lusiades*, et ses *Amphitryons* ne suffiraient pas à le mettre hors de pair. Cela est souvent lent et manque d’accent et de verve.

Cet allanguissement au reste vient en partie de la manière rythmée par laquelle il s’est astreint à écrire en strophes, exceptionnellement de dix vers et couramment de cinq, qui çà et là deviennent des sixains. En cela Camoëns n’a fait que suivre les habitudes anciennes adoptées dans son pays et d’ailleurs générales. Nos vieux Mystères sont écrits en couplets inégaux, qui, par souvenir des *laisses* des premières Chansons de Gestes, se terminent tous carrément par la chute d’un petit vers terminal qui en accuse et en fait sentir la fin ; les Mystères Anglais sont de même en strophes, et ceux de notre XVesiècle sont habituellement en huitains, qui se suivent quand le couplet est long ou se partagent par moitié entre les interlocuteurs. Les Farces, si vivantes et si alertes du vieux Gil Vicente, compatriote de Camoëns qui ne pouvait pas ne pas les connaître, sont en strophes de différentes mesures.

$X$ Pourtant, que le vers du Théâtre soit court et de huit pieds comme dans nos Farces et dans tout le grand Théâtre espagnol — il se prête d’ailleurs aussi bien à la gravité et à la force qu’à la légèreté spirituelle et à toutes les idées comiques ; qu’il soit long, qu’il soit de dix pieds ou qu’il devienne l’alexandrin, que ce soient même des vers libres, il n’importe. L’important et même l’indispensable à la scène, pour se rapprocher de la vérité du dialogue réel, c’est que les couplets, longs ou brefs, soient inégaux et que le vers soit, selon le besoin, brisé et partagé entre les interlocuteurs. La constance et la régularité des strophes ne peuvent engendrer que la monotonie et être une entrave à la pensée elle-même. Pour arriver à leur coupure, tantôt il faut trop serrer, tantôt au contraire délayer, et Camoëns n’a pas pu échapper à ce défaut, inhérent au parti rythmique adopté, qui, au point de vue scénique, se condamne de lui-même et ne permet pas les variétés et la liberté d’allure qui sont nécessaires. Camoëns n’en est pas coupable, mais il y a perdu comme les autres.

Il faut aussi relever une bizarrerie peu heureuse. Dans plus d’une Comédie italienne, surtout au XVIe siècle, les personnages parlent des dialectes différents et entrecroisent leurs patois. Sauf exception, c’est plutôt fatigant et irritant que vraiment comique. Ici, à la fin du second Acte, les cent quatre-vingt-dix-sept derniers vers (708-915) sont en espagnol. Camoëns ne peut avoir d’autre raison que de montrer qu’il écrivait la langue du pays voisin comme la sienne. On pourrait à toute force admettre cette fantaisie, en l’expliquant et en en tirant parti, pour l’ensemble d’un rôle entier ; mais la surprise est d’autant plus grande que cela commence au beau milieu d’une scène, entre Mercure et Sosie, qui l’ont commencée en portugais, et, tout d’un coup, se mettent à la continuer en espagnol.

Si Camoëns a naturellement beaucoup emprunté à Plaute, les scènes de Sosie et de Mercure, d’Alcmène et de Jupiter, d’Amphitryon avec Alcmène, Jupiter, Mercure et Sosie ; s’il a gardé, sans la remplacer, la coupe prise à Ptérelas, il a aussi beaucoup changé. Les capitaines de l’armée sont réduits à deux personnages, Belferrao, le commandant du navire sur lequel est venu le mari, qui invoque son témoignage, et Aurelio, cousin d’Alcmène, appelé par elle en contre-témoignage. Dans l’exposition, c’est l’intrigant Mercure, jouant les Bonneau et les Lebel, $XI$ qui a de l’esprit pour son maître et dont l’initiative suggère au Roi de l’Olympe l’idée d’entrer dans la peau du Mari. Jupiter, qui avait pourtant là-dessus de l’expérience et l’habitude de ces façons, n’était pas ce jour-là en veine d’invention ; comme Amphitryon d’ailleurs, son rôle est plutôt terne et assez effacé. Tout ce que Camoëns a inventé, qui n’ajoute rien à l’action, qui l’interrompt et en distrait, c’est l’amour pour Bromia, suivante d’Alcmène, de Féliseo, et à la suite des plaintes qu’il fait à Callisto de son insuccès, le tournoi poétique qui s’engage entre eux à la récitation réciproque de leurs petits vers amoureux. Ailleurs, la scène serait jolie et c’est un aimable morceau de satire littéraire ; ici ce n’est qu’un hors-d’œuvre qui fait longueur. Mais le rôle d’Alcmène est charmant et d’une délicatesse tendre et touchante ; c’est de beaucoup le plus heureux de la Pièce, qui mériterait d’être plus connue en France qu’elle ne l’est, car je ne sache pas qu’elle ait encore été traduite.

*L’Auto* de Camoëns n’est pas, en portugais, le dernier *Amphitryon*, et je regrette de ne pas connaître la Comédie d*’Amphitrâo* ou *Jupiter e Alcmena*,jouée à Lisbonne en mai 1736. Son auteur, Antonio José de Silva, est tenu dans son pays pour un poète comique de valeur. Il a eu, hélas, la triste fortune d’être l’un des derniers martyrs de l’Inquisition portugaise, qui le brûla bel et bien trois ans après, dans l’*autodafé* du 18 octobre 1739, à l’âge de trente-quatre ans, comme Juif relaps. Les allusions satiriques de ses Comédies ont dû être la cause des inimitiés qui se sont vengées de lui en en faisant un martyr. Son biographe, M. Ernest David (Paris, 1880), dit que son Jupiter, se présentant sous les traits du Mari pour abuser Alcmène, fait allusion aux frasques du Roi Don Jean V, s’introduisant sous un déguisement dans le couvent des Olivellas ou dans la Chapelle du Saint-Sacrement. Si la chose est plus vraie que la prétendue allusion dé Molière aux amours de Louis XIV, il faudrait convenir que Silva ait été d’une hardiesse bien imprudente.

Remontant du midi au nord, il faut passer en Angleterre, où Thomas Heywood écrivit pour le Théâtre et imprima, depuis 1611, les trois grands Ages Mythologiques. *L’Age d’argent*, publié en 1613, comprend quatre actes, dont les deux premiers sont : l’Amour de Jupiter pour Alcmène et la naissance d’Hercule. Ganymède remplace Mercure ; Heywood, s’il est le premier qui ait fait intervenir le jeune Echanson de Jupiter, ne paraît sur ce point avoir été suivi par personne.

$XII$ De toutes façons l’*Amphityron* ou *les deux Sosies* de John Dryden, né en 1631 et mort en 1701, a une toute autre importance. Si son caractère est loin d’avoir été à la hauteur de son talent ; s’il manque souvent de goût, de mesure, s’il a la main un peu lourde, s’il est rude, parfois même brutal et grossier, il a une personnalité réelle et une vigueur particulièrement énergique. Son *Amphitryon*, ou *Les deux Sosies*, a chez nous cette curiosité et cet intérêt d’être postérieur à Molière et de l’avoir connu. Dans sa dédicace, datée du 22 octobre 1690, à sir William Leveson Gower, en reconnaissance de l’hospitalité qu’il en avait reçue au château de Trentham dans le Straftordshire, il fait à la fois l’éloge de Plaute et de Molière, mais il en a pris fort à son aise et ne s’est pas fait faute de se jeter à côté.

Il double en quelque sorte le Prologue du Français en commençant son premier acte par un premier dialogue de Jupiter et de Mercure avec Phébus, et par un second de Mercure avec la Nuit ; il conserve la Femme de Sosie sous le nom de Bromia ; il donne une lanterne à Mercure comme à Sosie ; il a de même la scène du raccommodement d’Alcmène avec Jupiter, mais il met auprès d’Alcmène, sous le nom de Phœdra, une autre servante, fort accorte, très délurée et importante pour la partie comique. Gripus, un vieux Juge, oncle d’Alcmène, en est amoureux, mais elle a aussi de longues scènes avec Mercure qui s’amuse à lui faire la cour, et celle de la discussion des articles du mariage de la main gauche de Mercure avec elle est tout à fait plaisante. Quant au gobelet, Phœdra le prend à Mercure, qui le reprend à Gripus, et c’est avec son caducée que le Dieu déguisé maîtrise Bromia. Dryden finit un acte par une chanson, dont la musique était d’Henry Purcell, qui était son Lully, et ailleurs Mercure sert à Phœdra des danses et d’autres chansons. Le poète ne craint pas non plus de laisser percer un bout d’oreille tout anglais, quand il fait dire de Sosie que le drôle a dans l’esprit quelque chose de républicain, et quand il met dans la bouche de Sosie affolé : « Je vous commet au nom du Roi… » ; il dirait aujourd’hui « au nom de la Reine ».

Dans ses additions, très étrangères au sujet, il ne manque ni d’invention ni de gaîté, mais la scène des deux *moi* entre Amphitryon et Sosie, qui devrait être capitale, est au contraire très faible, et, si le dernier acte Se termine à peu près de même par le commentaire des Valets, le ton en. est bien loin d’avoir la légèreté de Molière. Comme la Pièce est, comme $XIII$ souvent en Angleterre, mélangée de vers et de prose, la fin du couplet et de la *coda* de Sosie est en vers :

Omnes.

Nous congratulons tous Amphitryon.

Mercure.

Gardez pour vous. Messieurs, vos congratulations. C’est un point délicat, laissez-moi vous le dire, et le moins qu’on en parlera sera le meilleur. Après tout, si Amphitryon prend en patience la faveur de Jupiter parce que c’est un Dieu, c’est le sentiment d’un bon Païen.

Ceci suffisait ; Dryden insiste, en passant la parole à Sosie :

Il me faudrait, cette nuit, prendre quelques petites peines extraordinaires pour que ma Femme aille de pair avec sa Maîtresse et fasse un Ecuyer pour accompagner le jeune Hercule quand il ira chercher les aventures et, quand son Maître tuera quelqu’un, pouvoir être tout prêt à en retourner les poches et venir pieusement en aide à ses vieux parens. Ah ! Bromia, Bromia, que n’as-tu été aussi belle et aussi jeune que Phœdra ? Je n’en dis pas davantage, mais quelqu’un aurait pu avoir la même fortune que son Maître et n’en être pas pire pour cela.

Que le monde méchant en dise ce qu il voudra,

Une Femme belle fait vivre son Mari à l’aise ;

L’Amant, qui le choie de son côté, ne fait que recevoir,

Comme Jupiter, les restes laissés par Amphitryon ;

Il est vrai que la Dame en a assez en magasin

Pour satisfaire les deux, et deux autres encore.

En somme, celui qui pèse bien la chose,

Au lieu d’être le trompeur, préférera être le trompé.

Au XVIIIe siècle, de même qu’on émondait et qu’on défigurait à l’envie Shakespeare, John Hawkesford reprit, en 1759, l’œuvre de Dryden pour l’améliorer, et son remaniement a été réimprimé plus d’une fois. Non seulement il en efface toutes les vivacités, ou les récrit avec une plume trempée dans une encre trop étendue d’eau, mais, avec une suffisance vraiment comique, il se vante d’avoir corrigé les invraisemblances de Plaute, de Molière et de Dryden, s’étonne, en les respectant, des familiarités des Serviteurs avec les Maîtres, et ajoute, pour sauvegarder son bon goût, qu’il n’aurait pas écrit beaucoup de choses qu’il a laissées. La chose est facile à croire, et l’on n’est pas sot avec plus de naïveté et d’infatuation convaincue.

Qu’aurait dit, s’il l’avait connu, cet honnête Hawkesworth de l’*Amphitryon* allemand que lady Montague a vu à Vienne et dont elle a parlé $XIV$ très plaisamment dans une lettre à Pope du 14 septembre 1716. Au dire de la spirituelle voyageuse, ce n’était qu’une parade des plus grossières ; comme elle avait les oreilles aussi bonnes que les yeux, on peut l’en croire sur parole et s’en tenir à son jugement :

« Le défaut de la salle d’être basse et sombre était admirablement compensé par la Comédie. Je n’ai jamais tant ri de ma vie. Au commencement, c’était par une crevasse dans les nuages que Jupiter tombait amoureux d’Alcmène, et cela finissait par la naissance d’Hercule. Mais le plus plaisant, c’était l’usage que Jupiter faisait de sa métamorphose ; on ne le voyait pas plus tôt sous la figure d’Amphitryon qu’au lieu de courir à Alcmène avec les transports que M. Dryden met dans sa bouche, il envoie chercher le Tailleur d’Amphitryon, se fait donner un habit lacé, dérobe à son banquier un sac d’argent, à un Juif une bague de diamant, commande en son nom un grand souper, et.la plus grande partie de la Comédie roule sur les ennuis d’Amphitryon tourmenté par tous ces gens qui veulent être payés. Mercure traite Sosie de la même manière. Mais je ne pouvais facilement pardonner la liberté que le poète a prise de larder sa pièce non seulement d’expressions indécentes, mais de mots si grossiers que notre canaille ne le souffrirait d’un charlatan et d’un pitre. En outre, les deux Sosies vont jusqu’à ôter leurs culottes, à la pleine vue des loges, occupées par des personnes du premier rang qui paraissaient s’amuser fort à cette façon de gaîté et m’assuraient que c’était une pièce fort estimée. »

Nous avons mieux en France avec Molière et, avant lui, avec Rotrou, dont les Sosies sont et restent charmants, malgré leur infortune d’avoir été rejetés dans l’ombre par la supériorité du nouveau venu. Pauvre Rotrou, de se trouver comme écrasé entre le grand Corneille, qu’il a devancé, et le grand Molière, contre lequel sa meilleure Comédie n’a pu tenir. Il est pourtant de grande valeur dans ses Tragédies comme *Venceslas* et *Saint-Genest* et dans ses Comédies d’aventures et de sentiments romanesques à l’Espagnole ; personne, au XVIIe siècle, pas même Thomas Corneille, n’en a inventé et écrit de plus vives et de plus ingénieuses, dans une langue vraiment poétique, qui est à la fois simple, ferme et très brillante. Sans l’*Amphitryon de* 1668, venu trente ans après le sien ses *deux Sosies* seraient autrement restés en lumière. C’est presque un chef-d’œuvre et c’est ainsi qu’il faut les juger encore ; on les peut relire même après celui de Molière et en face de lui, et il serait intéressant autant que curieux de les rejouer et de leur rendre la vie de la scène. Il est, lui aussi, digne d’un anniversaire ; son *Amphitryon* s’y indique de lui-même.

C’est en 1636 qu’il fut joué sur le théâtre du Marais, et il fut imprimé $XV$ deux ans après avec une dédicace à Messire Roger Du Plessis, Marquis de Liancourt, Premier Gentilhomme du Roi, Seigneur de Montfort-le-Rotrou. Bien que de la même année que *Le Cid*, son succès, ce qui est justice, fut énorme et très durable. En 1650, l’année même de l’héroïsme de sa mort prématurée, il fut repris avec un autre titre, moins juste que le premier, et cette fois avec le luxe de la pompe et des machineries dont le Marais était coutumier et par lequel il écrasait les autres Troupes. Nous avons même le détail de ses magnificences dans le livret publié à leur honneur par le Libraire René Baudry : « Dessein du Poème de la grande Pièce des machines de *La naissance d’Hercule*, dernier ouvrage de M. de Rotrou », ce qui d’ailleurs est faux et ne porte que sur le changement de titre et surtout sur l’addition du spectacle, qui pouvaient le faire accepter pour une nouveauté.

Trois ans après, le vieux sujet, ainsi rajeuni, reparaissait sous une nouvelle forme, et l’appellation de *Comédie muette d’Amphitryon* devenait la sixième Entrée de la quatrième Veille du *Ballet royal de la Nuit*, dansé, par Sa Majesté dans la Salle du Petit-Bourbon, le 23 février ; elle est connue par l’impression du *libretto* donnée par Ballard.

Le sujet était donc dans l’air et il était fort goûté des contemporains. Aussi a-t-on pu supposer, et très justement, que le choix et le calcul de Molière avaient été, comme pour celui du *Don Juan*, de reprendre un sujet et un titre courants, déjà familiers et acceptés et qui, par là même, comportaient la chance d’un nouveau succès, dont la moitié était en quelque sorte escomptée et gagnée d’avance. Cette très juste conclusion paraîtra à certaines gens ôter à Molière de son originalité, mais Molière y a mis assez du sien pour y être, à son tour, original, tout en venant le dernier.

Il n’en est pas moins vrai qu’il s’est fort servi de Rotrou. Celui-ci avait, avant lui, modifié et retranché bien des choses, et Molière, qui ne les a pas rétablies, s’est tenu dans le sens de son prédécesseur immédiat. Rappeler même les passages où un mot et une idée plaisante de Molière se trouvent, et pour la première fois, dans un vers de Rotrou, serait ici d’un détail trop long, qui a d’ailleurs été fait plus d’une fois. Les rencontres, ou plutôt ces emprunts et ces habiles larcins, où le premier trait s’affine et se grave d’une façon encore plus heureuse et plus vive, sont presque nombreux. Il suffit, tant ils sont visibles, de relire Rotrou pour les reconnaître et pour les saluer au passage.

$XVI$ Le fait que la Lettre de Robinet, à propos de la Pièce de Molière, insiste sur l’éloge des décorations

Avec les machines volantes

Plus que des Astres éclatantes

donne à penser qu’il a suivi l’exemple du Théâtre du Marais. Les merveilles des Opéras et des Féeries nous ont blasés sur les chars dans les nuages et sur les apothéoses, mais alors c’était une surprise, presque un événement. Molière a certainement dû vouloir employer les mêmes moyens que la Troupe rivale pour ne pas être au-dessous d’elle et pour réussir.

Dans le sens encore de l’utilité dont lui a été l’œuvre de Rotrou, qui a été son point de départ autant que Plaute, n’y a-t-il pas à remarquer aussi que, toute la Pièce de Rotrou étant comme à l’ordinaire en alexandrins, le grand couplet de Jupiter, à la fin du cinquième acte, est seul dans une autre mesure pour que la différence et le contraste distinguent nettement la parole du Dieu de celle des mortels humains. Le discours est en vers libres, qui sont heureux. Est-ce là ce qui a donné à Molière le désir et l’idée d’écrire toute sa Pièce en vers libres ? L’exemple des Fables de son ami La Fontaine n’y est certainement pas étranger, mais celui de Rotrou peut bien être venu s’y ajouter.

Précisément après le discours de Jupiter, Rotrou a mis dans la bouche de son Amphitryon un acte de foi, bien amusant à force de bonne grâce :

Je plaindrois mon honneur d’un affront glorieux

D’avoir eu pour rival le Monarque des Dieux !

Ma couche est partagée, Alcmène est infidèle,

Mais l’affront en est doux, et la honte en est belle ;

L’outrage est obligeant ; le rang du suborneur

Avecque mon injure accorde mon honneur.

Ce n’est pas plus surprenant que le nouvel éclat de tonnerre qui se fait alors entendre, et Louis XIV n’aurait pas été fâché que plus tard Monsieur de Montespan eût des sentiments aussi respectueux et eût parlé de ses cornes en termes aussi convenables. Mais, si Molière avait innocemment imité ce merveilleux respect, on voit d’ici tout ce qu’on en aurait dit. Heureusement pour Rotrou, qui ne pouvait vraiment pas être plus devin $XVII$ que ne le sont les sorciers, les vers sont de 1650, et l’astre de la Marquise devait encore attendre dix-huit ans avant de se lever. Louis XIV, même s’il a ignoré Plaute et Rotrou, a dansé en 1653 dans un Ballet où une Entrée était « la Comédie muette d’Amphitryon » ; il n’a pas eu plus à se reconnaître dans Molière que dans Plaute ou dans le Ballet de la Nuit.

Maintenant, voici la construction de la Pièce de Rotrou. Il a mis son Prologue, mythologiquement héroïque, dans la bouche de Faîtière Junon, dont les plaintes sur les infidélités de son mari se changent en un dithyrambe enthousiaste à l’honneur d’Hercule. Mais la Pièce entre immédiatement dans le véritable sujet. C’est d’abord Mercure, puis Sosie et sa lanterne, puis la grande scène de ce diable de Mercure avec le pauvre Sosie, et, pour finir le premier acte, les courts adieux de Jupiter et d’Alcmène. L’imbroglio, dans le deuxième acte, met aux prises Sosie et Amphitryon, puis Amphitryon et Alcmène. Le troisième acte, c’est le raccommodement d’Alcmène et de Jupiter, une scène entre Jupiter et le malheureux Sosie qui continue à être de plus en plus ahuri, et une dernière scène entre Mercure et Céphalie, la servante d’Alcmène. Au quatrième acte c’est Amphitryon, d’abord avec Mercure, puis avec Sosie et avec ses Capitaines, auxquels, avec raison, Rotrou n’a pas pris la peine de donner des noms, et qui ne savent plus où ils en sont quand Jupiter s’adresse à eux sous les traits d’Amphitryon et les fait passer de son côté :

Point, point d’Amphitryon où l’on ne dîne point.

Le cinquième acte qui commence dans la comédie avec Mercure et Sosie, y reste avec les Capitaines et Jupiter, qui finit par laisser Amphitryon aux prises avec eux. Ici le ton change et remonte à celui de la Tragi-comédie. Le tonnerre éclate, et la servante d’Alcmène vient raconter l’accouchement merveilleux de sa maîtresse et les serpents étranglés par l’enfant divin. C’est alors que Jupiter apparaît sur un nuage et se révèle pour innocenter Alcmène et prédire la gloire d’Hercule. Dès lors la Pièce est finie et se conclut rapidement. Dans Plaute, après le discours de Jupiter, c’est Amphitryon qui parle le dernier :

Je ferai ce que tu commandes, et je te prie d’être fidèle à tes promesses. Moi, je vais retourner auprès de l’épouse et j’envoie comme messager le vieux Tirèsias. Maintenant, Spectateurs, applaudissez bruyamment en l’honneur de Jupiter.

$XVIII$ Au lieu de cela, c’est Rotrou — et Molière n’a pas manqué de le suivre — qui, laissant Sosie seul sur le théâtre, lui a le premier donné le mot de la fin.

Cet honneur, ce me semble, est un triste avantage ;

On appelle cela lui sucrer le breuvage.

Pour moi, j'ai, de nature, un front capricieux

Qui ne peut rien souffrir, et lui vînt-il des Cieux,

Mais fai trop, pour mon bien, partagé l’aventure ;

Quelque Dieu bien malin avoit pris ma figure ;

Si le bois nous manquoit, les Dieux en ont eu soin ;

Ils nous en ont chargés, et plus que de besoin.

Les collaborateurs de la *Bibliothèque du Théâtre Français* du Duc de La Vallière (II, 124) n’ont écrit sur les Sosies que ces courtes lignes aussi négligentes qu’injustes : « C’est une imitation de l’*Amphitryon* de Plaute, Pièce que Molière a fait paraître depuis sur notre Théâtre d’une façon si brillante qu’elle eût fait oublier celle de Rotrou, si elle ne l’eût été dès sa naissance. » Que Molière soit supérieur à Rotrou, cela ne fait pas de doute, mais la Pièce de Rotrou a plus que des droits à ne pas être oubliée. On vient de voir à quel degré elle est bien menée et agencée, combien il s’est toujours préoccupé de ne pas sortir du véritable sujet. Il a retranché beaucoup à Plaute, mais d’une main si habile que Molière n’a pas plus que lui tenu compte de ce qui était bon à écarter. Le seul point où il ne le suivit plus, c’est en ne tournant pas à la fin à la Tragi-comédie héroïque et en jetant bravement Hercule à la mer. Mais il a beaucoup profité de son devancier ; il lui doit autant qu’à Plaute, et, s’il ne l’avait pas eu pour lui montrer le chemin, il se pourrait bien que son *Amphitryon* ne fût pas tout ce qu’il est, ou même qu’il n’eût pas pensé à l’écrire pour son Théâtre.

Molière n’y relève que de Plaute et de Rotrou, mais il était curieux de constater la suite et les changements du sujet selon les temps et les pays. On voit par là à quel degré il y est supérieur ; ce qu’il n’a pas connu ne lui aurait rien donné. Quant à lui, il est vraiment inutile d’insister sur sa gaîté et sa verve, sur l’élégance brillante, la souplesse et la légèreté de la langue et du tour, sur la merveille de ses vers libres, dont Voltaire a si bien dit qu’il y a « un rythme très peu connu, qu’il y faut observer » et qu’ils sont « d’autant plus malaisés à faire qu’ils semblent plus faciles ».

$XIX$ Pour mettre à son rang l’*Amphitryon* et pour l’admirer, il n’est pas même besoin de le relire ; c’est assez de s’en souvenir, car il est impossible de le jamais oublier. Ceux qui le connaissent n’ont pas besoin qu’on leur en répète l’éloge ; il suffira, pour finir, de quelques détails.

L’un est sur un manquement à la règle prosodique, si nécessaire à l’harmonie, delà succession des rimes féminines et masculines. Corneille poussait là-dessus le scrupule si loin qu’il s’y est conformé dans le passage d’un acte à l’autre, et, malgré les entr’actes dont l’interruption fait que chacun est un recommencement, il a eu soin de s’astreindre à cette régularité, dans ce cas bien inutile ; la chose y est si peu sensible qu’on ne la remarque même pas. Dans l’*Amphitryon*, Molière y a manqué gravement. C’est plus sensible à la lecture qu’au Théâtre, où l’oreille ne s’en aperçoit pas. A la suite de l’essai du *Sicilien*, cela ne serait-il pas la trace du manque d’habitude que jusque-là Molière avait du vers libre ? Rien de tel dans ses alexandrins, ni plus tard dans les vers libres de *Psyché.*

L’on ne peut pas n’y voir qu’une négligence et un oubli ; la faute se répète trop souvent, exactement soixante-trois fois, et porte aussi bien sur la juxtaposition de rimes masculines différentes que sur celle de rimes féminines ; les rencontres masculines dominent, au nombre de quarante-huit contre quinze rencontres féminines seulement. La récidive est trop fréquente pour être mise sur le compte d’une erreur de hasard. Molière a suivi là l’exemple de beaucoup de poètes de la première moitié du XVIIe siècle quand leurs strophes selon leur construction offrent de l’une à l’autre la même rencontre de sons masculins ou féminins ; l’arrêt de la strophe et le court silence qui les sépare justifient dans une certaine mesure cette irrégularité, qui cependant va directement contre l’harmonie donnée par l’entrelacement des sons faibles et des sons forts. Dans Molière c’est toujours d’un interlocuteur à un autre, ou, dans un couplet, à la fin d’une phrase. L’esprit et l’idée y ont assez de bonheur pour dominer et faire passer sur le heurt, mais ce n’est pas insciemment que Molière n’a pas suivi l’exemple que lui donnait La Fontaine ; il a donné là le pas à son idée sur la forme et, à la suite de l’inspiration qui lui venait, il a négligé la règle et a sauté pardessus. Bien des auditeurs, des lecteurs même ne s’en sont pas aperçus $XX$ entraînés par la verve et la valeur du sens. Mais il convient de signaler cette pointillerie.

L’idée du Prologue de Molière entre Mercure et la Nuit est-elle complètement originale ? Lui vient-elle du souvenir, plus que transformé, du joli dialogue de Lucien entre Mercure et le Soleil ? Peut-être vient-elle d’un vers incident de Plaute. Lorsque le bon sens de Sosie s’étonne de la longueur inusitée de la nuit, Mercure ajoute en aparté : « O Nuit, continue comme tu as commencé et ne cesse pas d’être favorable à mon père. » Rotrou s’est souvenu de Plaute quand, dans la première scène, il fait dire à Mercure, s’adressant à la Lune absente :

Lune, marche à pas lents...

Retarde en sa faveur la naissance du Jour.

Cela a-t-il suffi pour donner à Molière l’idée de ce dialogue qui annonce toute la pièce et l’ouvre d’une façon bien ingénieuse, au lieu de l’analyser d’avance comme Mercure le faisait à Rome. Si Molière est parti de l’une ou de l’autre de ces rapides indications ou de toutes les deux, l’originalité de son Prologue, qui est charmant, ne lui en reste pas moins tout entière.

Ce qui est, s’il est possible, encore plus personnel, c’est la nouveauté du personnage de Cléanthis, que Mme Samary a joué de nos jours si brillamment. Dans Plaute, lorsque Amphitryon, s’attendant à être accueilli par Alcmène tout autrement qu’il ne l’est, lui dit qu’il se croyait attendu par elle, ce fat de Sosie ajoute à part : « Ne crois-tu pas que mon retour était aussi attendu par mon amie ? » C’est bien peu, et Molière aurait là beaucoup fait avec presque rien ; il est plutôt à croire que l’idée lui appartient en entier. Jupiter et Amphitryon d’un côté, Mercure et Sosie de l’autre, sont une paire de doubles. N’en sort-il pas qu’il serait bien de doubler de même Alcmène et de donner une femme à Sosie pour mettre Sosie dans la même situation que son Maître et l’exposer à la même fortune. Cléanthis serait jusqu’au bout l’Alcmène de Sosie, si le méchant caractère de la Servante ne se trouvait pas sauver le Serviteur des honneurs divins. Là aussi le copiste et le plagiaire reste absolument original ; s’il se souvient de quelqu’un, c’est de lui-même. Qu’est-ce, dans *Le Dépit amoureux*, que le parallélisme des Maîtres et des Serviteurs, d’Eraste et de Lucile, de Gros-René et de Marinette ? $XXI$ Cela lui avait si bien réussi qu’il a bien pu penser à en renouveler l’effet dans des conditions différentes.

Comme tant d’autres rôles du Théâtre de Molière, celui de Sosie porte l’Acteur ; il est difficile de n’y pas être suffisant. Au Marais, Jodelet a été le premier Sosie, celui de Rotrou, et exagérait la charge. Aux Français, dans celui de Molière, la suite des excellents n’est pas interrompue et se continuera certainement. Les noms de Rosimont, de Poisson, de Préville et de Dugazon, s’estompent dans les ombres du passé ; celui de Monroze le père commence déjà à y entrer, mais les contemporains se souviennent à merveille de Samson, de Regnier, de Coquelin et de Thiron, qui vient de mourir et dont c’était l’une des meilleures créations. Sa rondeur comique, ses mines plaisantes, sa bonhomie, sa poltronnerie, ses surprises, sa finesse malicieuse y étaient parfaites. Est-il nécessaire de dire qu’à l’origine Molière s’en était chargé ; c’était le grand rôle, le rôle maître de la Pièce, celui qui devait gagner et tenir le succès. Lui seul, après l’avoir écrit, était capable d’y suffire, et l’on se trouve savoir comment il y était habillé, ce dont on devrait bien tenir plus de compte.

Aujourd’hui au Théâtre *Amphitryon* se joue dans un décor et avec le costume antiques. Sosie, qui est un Esclave, est vêtu comme les Esclaves Romains. Amphitryon et Jupiter le sont comme des statues d’Empereurs ; Alcmène porte la tunique matronale. La prisée de l’Inventaire après la mort de Molière donne le détail précis de son costume « de l’Amphitryon ». Sa couleur favorite y domine, et le bonnet, qui ne convient pas au Maître, est bien la coiffure du Serviteur :

Un tonnelet de taffetas vert avec une petite dentelle d’argent fin, une chemisette de même taffetas, deux cuissarts de satin rouge, une paire de souliers avec des laçures garnies d’un salon d’argent, avec un bas de soie céladon, les festons, la ceinture et un jupon, et un bonnet brodé or et argent fin ; prisé soixante livres.

C’est fort riche à coup sûr, mais la Cour et la Ville avaient les yeux habitués à cette convention et à ce luxe. Par suite le costume devrait être très fantaisiste, à la mode du Théâtre et des Ballets sous Louis XIV. La gravure qui accompagne *Psyché* dans l’édition de 1682 donne à la fois le modèle et le ton des beaux habits d’Alcmène et de Jupiter ; le premier Louis XIII de la Place Royale, malgré sa prétention à l’antique, $XXII$ serait, avec ses panaches aussi extravagants que ceux des chevaux paradant dans les Carrousels, déjà bien mieux dans le ton. Un retour aux costumes de 1668 serait amusant à voir, non pas seulement au point de vue matériel, mais aussi bien au point de vue littéraire.

Plaute était Païen ; les parties sérieuses et graves, presque religieuses, ne manquent pas à son œuvre. Molière a évité tout ce qui rapprocherait de la hauteur tragique ; ses héros sont des Seigneurs et des gens de Cour, son Alcmène une grande Dame, et son *Amphitryon* est une Comédie. Il y est tendre et passionne, il y est gai, bouffon même, d’une façon étincelante ; pas un instant il n’est Romain. C’est donc une faute de lui en donner l’apparence ; la fausseté, la recherche, l’étrangeté des habits reviendraient, à la vérité de son temps.

Anatole de Montaiglon.