

Édition avec dossier

Molière

Les Fourberies de Scapin

Édition
de Coline Piot



GF

Molière

Les Fourberies de Scapin

Une galère, un sac, un fourbe : tous les ingrédients sont réunis pour une comédie qui, presque 400 ans plus tard, n'a pas pris une ride. Au-delà du comique farcesque que nous connaissons si bien se cachent les mécaniques d'un genre aujourd'hui méconnu, la petite comédie, qui nous permet d'entrevoir la place que les *Fourberies* ont pu prendre sur les planches parisiennes du temps de Molière. À l'autre bout de la frise chronologique, c'est encore la modernité de la pièce qui nous frappe, avec son intrigue exagérée, qui révèle ses propres ficelles et met au premier plan sa métathéâtralité.

En rétablissant la ponctuation de l'édition originale et en offrant un prisme de lecture nouveau – celui de la petite comédie –, cette édition est l'occasion de porter un regard frais sur ce classique et de le redécouvrir dans toute sa richesse, sa complexité et son humour.

Dossier

1. «Vive la fourberie, et les fourbes aussi» :
éloge de la fourberie
2. Fourberie d'hier :
regards sur la réception de la ruse
3. La scène du sac et le comique
du travestissement langagier

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie
de Coline Piot

Texte intégral

En couverture :
Illustration
de Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

Les Fourberies de Scapin

MOLIÈRE

Les Fourberies de Scapin



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

de

Coline PIOT

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 2022.
ISBN : 978-2-0802-6219-6

Présentation

LA CRÉATION STRATÉGIQUE DE LA PETITE COMÉDIE *LES FOURBERIES DE SCAPIN*

Pour la nouvelle saison théâtrale de 1671, deux créations sont proposées par la troupe de Molière au public du Palais-Royal. La première est la très attendue *Psyché*, œuvre toute récente de grande ampleur ayant remporté beaucoup de succès à la cour et que le public parisien a hâte de découvrir à son tour¹. La seconde est une petite comédie en trois actes intitulée *Les Fourberies de Scapin*, créée le 24 mai 1671 à la suite de la comédie du *Sicilien*, déjà connue, pour compléter la séance théâtrale. Pour surprenant que cela puisse paraître au lecteur contemporain, qui connaît sans doute moins *Psyché* que *Scapin*, en 1671, c'est la grande comédie dite « à machines » qui capte tous les regards et les acclamations des spectateurs, et la création des *Fourberies de Scapin* se fait dans l'ombre de *Psyché*². De plus, en tant que création attendue et

1. La pièce a été créée le 17 janvier 1671 au palais des Tuileries pour le public de la cour ; il faudra toutefois attendre le 24 juillet 1671 pour que la ville puisse la découvrir, le temps que la troupe puisse répéter.

2. Jean Serroy propose une comparaison éclairante des destinées de *Psyché* et des *Fourberies* : alors que la première connut un succès prodigieux lors de sa création, elle ne fut donnée que 291 fois à la

susceptible de rapporter des recettes importantes, *Psyché* prévaut sur les *Fourberies* dans les choix stratégiques du dramaturge et directeur de théâtre, ce qui se ressent sur la composition de la petite comédie. Du point de vue de la scénographie, notamment, le dispositif complexe de *Psyché* impose, par contraste avec les *Fourberies*, un décor presque nu, afin de ne pas charger la scène. De surcroît, Molière partage alors la salle du Palais Royal avec les comédiens italiens ; le décor doit donc être réduit à l'essentiel pour pouvoir être facilement monté et démonté. Du point de vue de l'écriture aussi, la simultanéité de *Psyché* a pu influencer Molière. Très occupé par les répétitions et la préparation de cet événement théâtral, il s'est tourné vers le genre de la petite comédie pour compléter le répertoire de sa troupe et compose rapidement la pièce en adaptant le *Phormion* de Térence, qui lui offre une trame dramatique facilement exploitable.

En 1671, cela fait déjà une dizaine d'années que la scène théâtrale parisienne accueille ce nouveau type de spectacle : la petite comédie¹. Au début des années 1660, pour répondre à l'évolution du goût d'un public en quête de comédies plus franchement risibles, ce genre vient renouveler l'offre en fusionnant plusieurs traditions et innovations. Il s'agit de pièces courtes, comptant un à trois actes, destinées à faire rire notamment par la multiplication de jeux de scène et la mobilisation d'un

Comédie-Française de 1680 à 1792 ; boudée du public parisien du vivant de Molière, *Les Fourberies de Scapin* est en revanche montée 1 264 fois sur la même période chronologique, soit 4 fois plus souvent. Voir Molière, *Les Fourberies de Scapin*, éd. J. Serroy, Librairie générale française, 1999, p. 106.

1. Sur la naissance de ce genre voir C. Piot, *Rire et comédie. Émergence d'un nouveau discours sur les effets du théâtre au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2020, p. 133-165.

comique de connivence avec le public. Cette forme émerge en 1659 avec *Les Précieuses ridicules*, dont le succès lance une mode sans précédent, laquelle se traduit par la création et la publication d'une soixantaine de petites comédies en dix ans. Molière et tous les comédiens-auteurs de sa génération se mettent à en proposer, souvent en deuxième partie de la séance théâtrale. À la fin des années 1660, cette forme aux contours d'abord indécis s'est dotée de critères et d'une appellation relativement stables¹. *Les Fourberies de Scapin* appartiennent pleinement à cette catégorie émergente. Pièce courte en trois actes, elle repose essentiellement sur un comique gestuel inspiré de la *commedia dell'arte* et adapté avec talent au goût du public français, tout en s'inscrivant dans l'actualité galante des spectateurs.

L'AMPLIFICATION DES SOURCES

L'adaptation des sources² de la pièce se fait selon cette perspective générique. Molière exploite en effet les différents textes en favorisant constamment une accentuation des effets comiques et de l'action sur scène, comme le

1. Sur l'émergence du genre et sa progressive identification sous l'expression « petite comédie », voir C. Piot, « “Farce” ou “petite comédie” : les enjeux du processus d'identification d'un nouveau genre (1660-1670) », dans A. Cayuela et M. Vuillermoz (dirs), *Les Mots et les choses du théâtre, France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, p. 157-174.

2. Claudé Bourqui distingue la source avérée « à titre essentiel » du *Phormion* de Térence de quatre sources « à titre accessoire », plus incertaines : *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, *La Sœur* de Jean Rotrou, *La Dupe amoureuse* de Rosimond et un canevas anonyme italien, « *Le disgrazie di Pulcinella* », voir C. Bourqui, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, 1999, p. 311.

requiert le genre de la petite comédie. Certains passages du *Phormion*, source principale¹ de la comédie, sont très fidèlement repris du texte de Térence ou de sa traduction française². Mais Molière ajoute régulièrement au texte latin des éléments intensifiant le comique, comme la distance amusée du valet devant les transports un peu ridicules de l'amoureux transi ou le jeu de scène des apartés commentant la colère d'Argante. Ce choix d'adaptation est visible jusque dans la structure de la pièce. Afin de créer un comique de répétition à grande échelle, Molière dédouble systématiquement l'intrigue latine : deux pères ont deux fils, chacun aidé par un valet, qui aiment deux jeunes filles, lesquelles se révèlent être toutes deux également les filles respectives des vieillards. Ce système permet des séries similaires en trois temps : préparation de la fourberie, action et conséquences de celle-ci. Ainsi par exemple de la ruse employée pour soutirer l'argent aux deux vieillards : là où la comédie latine ne présentait qu'une scène permettant à l'esclave de soustraire aux pères des amoureux la somme désirée, Molière met au cœur du deuxième acte les deux stratagèmes successifs visant à tromper Argante d'abord, puis Géronte. Localement, ce dédoublement est souligné par des répliques parallèles des deux vieillards :

-
1. Voir C. Bourqui, *Les Sources de Molière, op. cit.*, p. 311 et suiv.
 2. Ainsi le tableau de la jeune fille en larmes et la scène de répétition d'Octave avant le retour de son père (I, 3), l'arrivée tonitruante d'Argante, les remontrances à Scapin et la fourberie du mariage supposé être forcé (I, 4), la leçon de vie que Scapin dispense à Argante (II, 5), les exigences excessives du spadassin (II, 5), le récit de la nourrice (III, 7). Cette liste des emprunts les plus fidèles à la comédie de Térence est établie à partir du site Molière21 : <http://moliere.huma-num.fr/>, consulté le 9 septembre 2021.

GÉRONTE. — Ah, seigneur Argante, vous me voyez accablé de disgrâce.

ARGANTE. — Vous me voyez aussi dans un accablement horrible.

GÉRONTE. — Le pendard de Scapin, par une fourberie, m'a attrapé cinq cents écus.

ARGANTE. — Le même pendard de Scapin, par une fourberie aussi, m'a attrapé deux cents pistoles (III, 6).

Les victimes, toutes deux ridiculisées par Scapin, font doublement rire le public.

Dans la même logique d'amplification, Molière exploite aussi *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac (1654). Au moment d'écrire la scène de la galère, Molière y puise l'épisode du Turc retenant Léandre en otage contre une rançon que l'avare Géronte a bien de la peine à livrer. Il se souvient précisément d'une réplique prononcée une seule fois dans la pièce de Cyrano : « Que diable aller faire aussi dans la galère d'un Turc ? d'un Turc ! » Molière la fait répéter à Géronte pas moins de sept fois, tandis que Scapin commente : « Cette galère lui tient au cœur », et que Zerbinette, plus loin, la cite à nouveau pour s'en moquer dans son long fou rire : « Mais que diable allait-il faire à cette galère ? Ah maudite galère ! Traître de Turc ! » (III, 3). La fortune de cette réplique tient au talent d'écriture de Molière qui en fait un *leitmotiv* comique très efficace. Il ajoute aussi à la source initiale un jeu de scène à propos de la bourse que Géronte donne à Scapin tout en ne la donnant pas : « *Il lui présente sa bourse, qu'il ne laisse pourtant pas aller ; et dans ses transports, il fait aller son bras de côté et d'autre, et Scapin le sien pour avoir la bourse* » (II, 7). De Térence ou de Cyrano, Molière ne garde donc que ce qui l'intéresse : les sources sont un matériau que l'auteur s'approprie et qu'il décuple pour produire les effets escomptés.

Le travail d'adaptation des sources et des influences¹ de la comédie révèle aussi le souci constant de tenir le spectateur en haleine et de le divertir grâce à des références familières, autre signe caractéristique du genre de la petite comédie. Pour cela, Molière s'inspire de la *commedia dell'arte* et de ses *lazzi*, ces jeux de scène virtuoses ou comiques qui visent une esthétique de l'effet, alors très populaire. Les interactions avec la comédie italienne ont sans doute été renforcées par le fait que, à cette date, Molière et sa troupe partagent le théâtre du Palais-Royal avec le célèbre Tiberio Fiorilli, qui interprète Scaramouche. On trouve ainsi des clins d'œil explicites à ce répertoire : la scène se passe à Naples, et Scapin et Zerbinette font tous deux partie de la galerie des masques italiens traditionnels (Scapino est le valet ingénieux et Zerbinette la jeune fille enjouée à la parole volontiers effrontée). Au-delà de ces emprunts directs, on perçoit surtout l'influence italienne dans la structuration même de la comédie, conçue comme une succession de *lazzi* et de rebondissements dans l'action.

Dans l'ordre de la pièce², on identifie un *lazzo* de fuite pour Octave à l'arrivée de son père Argante, qui permet à l'acteur une série d'acrobaties³ (I, 3). On découvre un *lazzo* de menace lorsque Léandre cherche à punir Scapin à l'acte II scène 3 (les didascalies de geste

1. L'analyse qui suit s'intéresse à la « source » italienne de manière large et considère l'influence globale de la *commedia dell'arte* sur l'esthétique de la petite comédie.

2. L'ouvrage de Claude Bourqui et de Claudio Vinti permet d'identifier et de nommer ces différents *lazzi*. Voir C. Bourqui et C. Vinti, *Molière à l'école italienne*, L'Harmattan, 2003.

3. Denis Podalydès a su exploiter ce jeu de scène dans la mise en scène de la pièce, voir *infra*, p. 40.

comme « *en mettant l'épée à la main* », « *le retenant* » ou « *voulant le frapper* » scandent le passage). Tout de suite après, on trouve un *lazzo* de fanfaronnade et de bravacherie lorsque, à la suite de l'intervention de Carle, Léandre implore l'aide de son valet qui ironise sur l'inversion de la situation ¹. Un *lazzo* de mime est assuré par Silvestre lorsqu'il interprète le spadassin (proche du Capitan ou du Matamore espagnol), ce qui devait susciter chez le public une certaine attente, le jeu identifiable de ce personnage stéréotypé pouvant permettre de comparer et d'évaluer la performance d'acteur. Des *lazzi* de gestes et de mimiques servant à l'expression d'états d'âme sont nombreux et particulièrement comiques lorsque ce sont les deux vieillards qui tremblent de peur (Argante à la scène 6 de l'acte II, Géronte au début de la deuxième scène de l'acte III). Enfin, la célèbre scène du sac ² s'inspire d'un *lazzo* de bastonnade, récurrent dans la *commedia dell'arte* lorsque d'insolents valets rouent de coups leur propre maître. Les spectateurs de l'époque, habitués qu'ils sont à assister tantôt à la *commedia dell'arte* tantôt aux comédies françaises, identifient sans doute immédiatement ces *lazzi* et les perçoivent d'emblée, par connivence, comme des occasions de rire et d'admirer la virtuosité des acteurs.

À ces emprunts italiens s'ajoutent des jeux de scène imaginés par Molière, comme celui de la confession des fautes de Scapin à son maître (II, 5) qui semble avoir particulièrement retenu l'attention de Robinet ³. On

1. « Je suis mon pauvre Scapin à cette heure qu'on a besoin de moi » (II, 4).

2. Claude Bourqui suggère la possible existence d'un *lazzo* du sac, d'après le canevas anonyme « Le disgrazie di Pulcinella », voir C. Bourqui, *Les Sources de Molière, op. cit.*, p. 319.

3. Voir sur cette question « Dossier », p. 161.

pense aussi au motif de la confiance mal adressée que l'on trouvait déjà dans *L'École des femmes* à l'échelle de la structure de la pièce. Horace s'y épanche sur ses sentiments envers Agnès devant Arnolphe, interprété par un Molière grimaçant d'une colère qu'il doit pourtant dissimuler, ce qui déclenche inmanquablement l'hilarité du public. Dans les *Fourberies*, la confiance mal adressée est celle de Zerbinette qui, hilare, raconte en détail à Géronte la fourberie dont il vient d'être victime (III, 3). Ces fourberies, *lazzi* ou jeux de scène sont présents dans les didascalies, particulièrement nombreuses dans cette comédie, mais ils sont surtout toujours possibles du fait de l'esthétique même de la pièce – et indénombrables en soi dans le texte qui ne reste qu'une trace imparfaite de ce qu'a pu être le spectacle du temps de sa création¹. Ils centrent en tout cas le regard des spectateurs sur l'action des personnages et ancrent le comique dans le corps des acteurs.

UNE PIÈCE GALANTE

L'adjectif « galantes » n'est peut-être pas celui qui vient immédiatement à l'esprit pour qualifier *Les Fourberies de Scapin* ; à y regarder de plus près, la petite comédie s'inscrit pourtant dans une esthétique galante et reprend de ce fait des valeurs et des codes partagés par les spectateurs, susceptibles de leur plaire. S'il est vrai que la pièce « ne joue pas sur des idées ou des valeurs propres à établir

1. Témoigne de cette idée la mise en scène de Denis Podalydès qui ajoute des éléments que le texte de Molière ne précise pas mais qui sont fidèles à l'esprit « italien » de la pièce, autorisant une forme d'improvisation plus ou moins spontanée en fonction de la réaction du public. Voir *infra*, p. 40.

une relation de connivence avec le public mondain¹ », dans la mesure où elle ne vient pas illustrer une valeur ou une maxime galante comme le font les autres comédies de Molière, elle entretient néanmoins des rapports étroits avec la galanterie – ce qui la distingue, comme on le verra, des farces issues du Moyen Âge.

Ainsi les amoureux aiment-ils en galants, comme en témoigne le récit d'Octave lorsqu'il rapporte les transports de Léandre après sa rencontre avec Hyacinthe dans la deuxième scène du premier acte :

Il ne m'entretenait que d'elle chaque jour ; m'exagérait à tous moments sa beauté et sa grâce ; me louait son esprit, et me parlait avec transport des charmes de son entretien, dont il me rapportait jusqu'aux moindres paroles, qu'il s'efforçait toujours de me faire trouver les plus spirituelles du monde (I, 2).

Ici, l'amoureux estime chez la jeune fille à la fois sa beauté et la qualité de son esprit. Hyacinthe est décrite comme une héroïne typique de la littérature galante et s'exprime d'ailleurs comme telle tout au long de la pièce². Zerbinette aussi s'inscrit dans l'univers de la galanterie par sa propension à l'enjouement, qu'elle présente comme un trait de caractère³, et par sa volonté de divertir la compagnie⁴ qui la rapproche de la femme du

1. Selon l'avis de Gabriel Conesa dans l'édition qu'il propose de la pièce, voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 1468.

2. Hyacinthe manie notamment avec grâce la rhétorique amoureuse : « je suis sûre que vous m'aimez ; mais je ne le suis pas que vous m'aimiez toujours » ; ou encore : « [le Ciel] ne saurait m'être contraire, si vous m'êtes fidèle » (I, 3).

3. « J'ai l'humeur enjouée, et sans cesse je ris » (III, 1).

4. « [...] j'ai une démangeaison naturelle à faire part des contes que je sais » (III, 3).

monde rieuse et d'agréable compagnie, proche de Célimène, d'Uranie ou d'Henriette¹. Les préoccupations des jeunes femmes ressemblent aux questions d'amour dont on pouvait discuter dans les salons contemporains : les pleurs de Hyacinthe (I, 3) sont justifiés par la crainte de perdre son amant, en raison des lois de l'amour exprimées par des maximes comme « votre sexe aime moins longtemps que le nôtre, et [...] les ardeurs que les hommes font voir, sont des feux qui s'éteignent aussi facilement qu'ils naissent » (I, 3). De même, la première scène du dernier acte s'ouvre sur une longue conversation entre Zerbinette et Hyacinthe visant à déterminer laquelle des deux a le plus à craindre de ces « justes inclinations [qui] se trouvent traversées » (III, 1). Le sentiment amoureux s'exprime dans toute la pièce selon un registre galant, avec l'exploitation du lexique et des métaphores de l'amour que l'on retrouve dans la littérature de l'époque : les amoureux sont pris de « transport » devant les « feux de l'amour », les « charmes », les « agréments », le caractère « admirable » de l'« objet de leurs vœux ». Non sans hyperbole, les amants promettent de mourir si leur amour devait être contrarié². L'intrigue matrimoniale elle-même peut aussi se lire comme un écho au débat galant contemporain sur le mariage et la

1. Dans *Le Misanthrope*, Célimène est un personnage de coquette, mais elle est aussi caractérisée par son enjouement, sa conversation mondaine et gaie. Dans la comédie de salon *La Critique de l'École des femmes*, Uranie incarne la femme du monde appréciant de se divertir. Dans *Les Femmes savantes*, Henriette développe en différentes occasions un éloge du plaisir et du divertissement.

2. Octave déclare à Hyacinthe : « je sens bien pour moi que je vous aimerai jusqu'au tombeau » (I, 3) ; et Léandre conclut : « Il faut donc que j'aie mourir ; et je n'ai que faire de vivre si Zerbinette m'est ôtée » lorsqu'il pense que la fourberie de Scapin a échoué (II, 8).

possibilité de choisir librement son époux, même si le mariage est aussi un *topos* de la comédie, notamment le projet de mariage contrarié par la volonté du père. Les jeunes gens de cette comédie peuvent ainsi être perçus comme des modèles de galants, proches en cela des spectateurs eux-mêmes, avec lesquels ils partagent en connivence un certain nombre de codes et de valeurs, tandis que les vieillards sont des figures repoussoirs d'anti-galants ridiculisés.

Pour proposer au public un divertissement à la mode, rapide à composer et susceptible de lui plaire, Molière fait donc le choix pertinent de la petite comédie. Cette pièce est toutefois un hapax dans sa production car c'est la seule petite comédie en trois actes : ses petites comédies sont généralement en un acte¹ tandis que les comédies en trois actes² sont des comédies-ballets sur une musique souvent composée par Jean-Baptiste Lully. Nourries de nombreuses sources antiques et étrangères, *Les Fourberies de Scapin* ont néanmoins toutes les caractéristiques d'un divertissement galant, inscrit dans les codes de son temps, fondé sur l'action et visant à faire rire la salle : elles appartiennent ainsi pleinement à cette catégorie émergente de la petite comédie, et ne relèvent pas à proprement parler du genre de la farce, comme on le lit encore trop souvent.

1. *La Jalousie du Barbouillé* (s.d.), *Le Médecin volant* (s.d.), *Les Précieuses ridicules* en 1659, *Le Cocu imaginaire* en 1660, *La Critique de l'École des femmes* en 1663, *L'Impromptu de Versailles* en 1664, *Le Sicilien* en 1668.

2. *Les Fâcheux* en 1661, *L'Amour médecin* en 1665, *Le Médecin malgré lui* en 1666, *Le Mariage forcé* en 1668, *George Dandin* en 1668, *Monsieur de Pourceaugnac* en 1670, *Les Amants magnifiques* en 1670.

POURQUOI LES FOURBERIES DE SCAPIN NE SONT PAS UNE « FARCE » ?

Le rapprochement entre cette comédie de Molière et la « farce », entendue comme le genre issu des farces médiévales, est omniprésent dans les nombreuses éditions récentes aussi bien que dans les éditions plus anciennes. Cela témoigne de la persistance de ce que l'on peut pourtant considérer comme un malentendu de l'histoire littéraire. Ces éditions évoquent fréquemment l'idée que Molière s'est inspiré d'une ou de plusieurs farces du début du siècle et que l'esthétique de sa pièce en subit l'influence. Même la brochure de la dernière grande mise en scène de la Comédie-Française, qui a pourtant nettement intégré l'influence de la *commedia dell'arte* dans sa proposition, évoque à nouveau les « farces tabariniques » parmi les sources d'inspiration de Molière¹. À bien y regarder, le lien entre Tabarin et les *Fourberies* est pourtant bien lâche.

LA QUESTION DE LA « SOURCE » TABARIN

Dans les années 1660, le genre de la farce, qui émerge à l'époque médiévale et évolue jusqu'à la fin du XVI^e siècle, a pourtant disparu depuis longtemps ; les plus vieux spectateurs peuvent avoir le souvenir des farceurs du début du siècle s'illustrant à l'Hôtel de Bourgogne ou sur le Pont-Neuf, mais le genre en tant que tel est tombé en désuétude et l'on ne trouve pas de véritable continuité entre les farces du début du siècle et les petites comédies des années 1660,

1. Voir Dossier, p. 156.

bien que la critique actuelle ait souvent assimilé les deux genres¹. Cette supposée influence de la farce sur les comédies et format court découle d'un regard anachronique porté sur le XVII^e siècle et se révèle peu probante à l'épreuve de la comparaison entre les deux genres. Dès 1999, Claude Bourqui constate ainsi à propos de l'œuvre de Molière :

Une idée reçue veut que Molière soit l'héritier de la tradition farcesque française de la fin du Moyen Âge. Sur le plan des sources, cette inférence ne se confirme pas. Il est vrai que le matériau farcesque n'a laissé que peu de traces et que nous ne disposons que d'une petite fraction de la production ayant existé. On pourrait dès lors imaginer que le recours de Molière à cette tradition ait été beaucoup plus considérable que ce que nous sommes à l'heure actuelle en mesure de démontrer. Mais presque toutes les comédies de Molière disposent de sources potentielles d'autres origines souvent amplement suffisantes pour rendre compte de leur composition. À chaque fois qu'une source farcesque médiévale est proposée en concurrence, l'indigence de l'hypothèse apparaît manifestement².

Cette remarque générale s'applique spécifiquement aux *Fourberies de Scapin*, très souvent rapprochées de deux farces de Tabarin, issues d'un de ses recueils intitulé *Farces tabariniques non encore vues ni imprimées* datant de 1624. Il est vrai que cet ouvrage a connu une réédition en 1664 à laquelle Molière a pu avoir accès³. Mais

1. En témoigne, par exemple, le recueil intitulé *Farces du Grand Siècle de Tabarin à Molière : farces et petites comédies*, éd. C. Mazouer, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008. Voir sur cette question C. Piot, « "Farce" ou "petite comédie" », art. cité.

2. C. Bourqui, *Les Sources de Molière*, op. cit., p. 30.

3. Tabarin, *Recueil général des œuvres et fantaisies de Tabarin, contenant ses Rencontres, questions et demandes facécieuses, avec leurs réponses. En ceste édition est adjoutée la 2^e partie de ses farces non encore vues ny imprimées*, Rouen, L. du Mesnil, 1664.

la première farce intitulée « Piphagne et Tabarin » n'a de commun avec les *Fourberies* que l'utilisation de deux sacs, dans lesquels se cachent les personnages. Dans la seconde farce, qui n'a pas de titre, un personnage enfermé dans un sac parvient à en sortir par la ruse et à convaincre un autre de s'y glisser à sa place ; ce dernier devient le destinataire imprévu de coups de bâton. Certes, le motif de la bastonnade dans le sac peut rappeler les *Fourberies*, mais la situation est très différente : la ruse n'est pas préméditée par vengeance, elle n'est pas l'œuvre d'un valet battant son maître. De plus, une autre source potentielle de ce jeu de scène semble plus probante : un canevas napolitain (l'action des *Fourberies* a lieu à Naples, précise la didascalie initiale) intitulé *Le disgrazie di Pulcinella*¹, qui décrit un *lazzo* dans lequel le valet Pulcinella entre dans le sac et finit par être battu par Coviello, un autre valet. Sans être similaire², cette source évoque assez étroitement la scène des *Fourberies*, même s'il est difficile de déterminer lequel des deux textes est antérieur à l'autre. Quoi qu'il en soit, le motif du sac est, selon Claude Bourqui, bien répandu dans la *commedia dell'arte* et plus proche de la pièce de Molière que ne le sont les deux farces de Tabarin :

La similitude entre les farces de Tabarin et les *Fourberies* n'est guère prononcée et se limite à l'usage d'un sac et de la

1. Anonyme, « Le disgrazie di Pulcinella », dans « Gibaldone de' soggetti, da recitarsi all'improvviso alcuni proprij, e gl'altri da diversi, raccolti di D. Anibale Sersale conte di Casamarciano », s.d. (n° 23), en ligne sur le site Molière21.

2. Le texte d'un canevas demeure toujours assez allusif. Claude Bourqui signale toutefois que ce contenu est « fort proche » de *Monsieur de Pourceaugnac*, dont il constitue une source potentielle. Dans ce canevas, un épisode autour de la « burle du sac » permet aussi de rapprocher la source des *Fourberies*. Voir C. Bourqui, *Les Sources de Molière, op. cit.*, p. 318.