

*COUPLES, TRIANGLES DE MOLIÈRE:  
AMPHITRYON,  
FORMES DE L'AMOUR DANS LE TEMPS*

*À Yves Frontenac*

Metka Bezljaj  
*Université de Zagreb*  
Cristina Marinho  
*Universidade do Porto*

Ayant pour but, dans un premier moment<sup>1</sup>, de réfléchir sur la portée du couple de valets, Sosie et Cléanthis, dans l'*Amphitryon* de Molière, une composition qui ne s'éloignerait pas de l'hypotexte plautien, ce projet devrait, ensuite, considérer les deux humbles serviteurs, absents dans le modèle latin, dans leurs effets en réseau de significations par rapport au couple majeur des nobles jeunes amoureux. Élément de farce, le vieux couple, à identifier dans sa typologie de comportement à plusieurs niveaux d'analyse, enrichirait, donc, selon l'aspiration moliéresque de synthèse non seulement de sous genres dramatiques, l'inspiration romaine dans laquelle le canon littéraire classiciste semble avoir trop renfermé la création de Jean-Baptiste Poquelin. Si cet *Amphitryon* n'a apparemment pas jusqu'à aujourd'hui conquis par lui-

même une place centrale dans l'Œuvre de Molière, il a été, surtout depuis la fin du XXe siècle, l'objet d'un renouveau d'importantes études non seulement mytho-critiques<sup>2</sup>, au-delà de la privilégiée et diverse approche comparée avec Heinrich Von Kleist<sup>3</sup>, et d'innovation herméneutique<sup>4</sup> à laquelle le renouvellement du canon classique devra un jour certainement beaucoup.

On affirme souvent que l'*Amphitryon* est une pièce tout à fait exceptionnelle dans la création de Molière. D'un côté, en décidant de traiter ce thème, le dramaturge s'est tourné pour la première fois vers la comédie antique et, plus précisément, vers la comédie de Plaute. D'un autre côté, son adaptation du modèle romain paraît lui être extrêmement fidèle, ce qui ne correspondrait pas à l'inclination du dramaturge, qui «jusqu'alors, quand il s'était inspiré de pièces italiennes ou espagnoles», avait procédé «à la manière des auteurs de la *commedia dell'arte*, conservant la trame de l'intrigue, mais seulement les meilleures séquences qu'il combinait librement avec des développements de son cru ou empruntés à d'autres sources; cette fois, les modifications apportées à l'*Amphitruo* de Plaute restent dans les limites d'un simple processus d'appropriation.»<sup>5</sup> Par conséquent, les changements que Molière a introduits dans son *Amphitryon*, précisément parce qu'ils sont peu nombreux, représentent des dimensions dramatiques d'autant plus intéressantes à approfondir.

Or, l'invention d'un personnage complètement nouveau, que les prédécesseurs de Molière n'avaient pas introduit, mériterait, dans l'ensemble des différentiels, une réflexion qui dépasserait la condition de détail: Cléanthis, suivante d'Alcmène et femme de Sosie, qui,

devenant à son tour victime - mais sans la conséquence de la noble beauté - d'une divinité, elle-même l'épouse déçue, constituerait, ainsi, un nouvel apport, un évident parallèle avec Alcène, suggéré par le comédiographe de Louis XIV. Le choix de mixité farcesque, responsable par les multiples projections comiques du couple de valets qui découlent en grande partie du contraste avec le couple seigneurial, relèverait du procédé «dont les auteurs de farces ont tiré le meilleur effet comique», et qui consisterait dans «le retournement de la situation, la symétrie de deux scènes antithétiques séparées par un événement»<sup>6</sup>. Il s'agirait précisément ici de cette symétrie inversée qu'on identifierait dans les querelles et les réconciliations des deux ordres de couples de Molière.

Ce jeu d'oppositions se présenterait juste à l'Acte Premier, lorsque Alcène et sa suivante, Cléanthis, sont toutes les deux (très différemment, pourtant) les victimes d'imposteurs divins qui ont pris l'identité et l'apparence de leurs maris. Dans la troisième scène de cet Acte, au moment de la douce cérémonie des adieux entre Alcène et Jupiter-Amphitryon, qui couronnerait une nuit passionnée, Cléanthis manifesterait fortement sa jalousie:

*«Ô Ciel! que d'aimables caresses  
D'un époux ardemment chéri!  
Et que mon traître de mari  
Est si loin de toutes ces tendresses!»<sup>7</sup>*

Par la suite, quand Mercure-Sosie veut s'en aller, Cléanthis se plaint de son départ si froid et si brusque, le tout finissant par une dispute conjugale assez violente et décorée par de nombreuses injures (telles

que «traître», «perfide», «pendard»<sup>8</sup>). Mercure-Sosie se moque, ainsi, de son attente amoureuse et de sa fidélité en lui expliquant qu'ils sont trop vieux pour éprouver les ardeurs des jeunes amants et qu'un amant lui conviendrait alors certainement. Leur débat prend, donc, un ton très comique et même burlesque, renforcé par la présence de sentences aussi humoristiques que provocatrices telles que «Moins d'honneur, et plus de repos.» ou «J'aime mieux un vice commode, qu'une fatigante vertu.»<sup>9</sup>

Les parallélismes entre les deux couples se prolongent dans l'Acte Second où les deux épouses sont successivement interrogées par leurs maris sur les événements de la nuit. Dans la deuxième scène de cet Acte, Alcmène est surprise par le retour imprévu du vrai Amphitryon qui, après avoir constaté que sa femme a connu les délices dans les bras d'un autre homme, même si elle pensait que c'était son mari, éclate de rage et l'accuse d'infidélité. On perçoit, dans la scène suivante, le miroir inversé de la dispute entre Amphitryon et Alcmène: à la différence d'Amphitryon, qui interroge sa femme directement, Sosie feint d'avoir trop bu la veille et essaie par ce moyen d'obtenir le rapport de Cléanthis sur sa fidélité. Cependant, Cléanthis, comme Alcmène, reste fâchée: en lui reprochant son indifférence ainsi que son refus de faire l'amour avec elle<sup>10</sup>, elle s'éloignera, par ce fait on ne peut plus distinctif, définitivement de la tragédie de cette mythiquement belle Alcmène et de cet honorable guerrier.

Un nouveau parallélisme inversé entre les valets et les maîtres s'ensuit dans la sixième scène de cet Acte: Alcmène trouvera la force de pardonner à son mari, bien qu'elle pardonne réellement à son amant

Jupiter. Comme on verra plus tard, son pardon paraît plus une résignation qu'une réconciliation véritable. Au contraire d'Alcmène, Cléanthis refuse la proposition de se réconcilier avec son mari. Encore une fois, le débat entre Cléanthis et Sosie est plus court que celui de leurs maîtres et se colore d'expressions populaires et d'injures familières<sup>11</sup>. En effet, la farce concernant l'amour dans la vie quotidienne, - «un inventaire des sujets abordés dans les farces montrerait que près d'une centaine traitent de l'amour. Pas de l'amour courtois, ni même de sa parodie, mais de l'amour dans sa plus risible quotidienneté, dans sa littéralité la plus flagrante.»<sup>12</sup> -, elle l'élit souvent au sein de la vie conjugale pour mettre en valeur, en ce sens, «les disputes conjugales et les friponneries des valets [...], des thèmes typiques»<sup>13</sup> dont la suite apparemment antithétique de sa projection noble se structurerait en continuité dans *Amphitryon*. Il est d'autant plus intéressant de noter que, malgré toute attente, cet amour quotidien finit par donner au lecteur une impression de réalité vécue, tandis que l'amour élevé entre Alcmène et Amphitryon s'avère, dans le cas du mari surtout, presque artificiel et basé plutôt sur la notion d'honneur que sur de vraies émotions.

Cependant, Molière n'épuisera pas sa source de la farce dans ses thèmes paradigmatiques, il y puisera, en outre, certains types de personnages. Or, les auteurs y mettaient en scène une catégorie de gens qui leur ressemblait, mais leur humanité, issue surtout des classes moyennes, finirait par se comporter d'une façon stylisée et stéréotypée, c'est-à-dire, elle ne posséderait pas d'individualité bien définie et caractérisée. Aussi, par exemple, la femme, dans la farce, «se révèle-t-

elle, de plus, irritable, impitoyablement dure»<sup>14</sup>, tandis que «le mari est la victime.»<sup>15</sup> Si l'on prend en considération que le comique de la farce repose surtout sur le principe du contraste, on ne s'étonnerait pas par le fait que ses personnages devaient être eux-mêmes opposés (p.ex. l'homme et la femme, le maître et le serviteur). Revenons, encore une fois, sur le principe, selon lequel «la farce ne crée pas d'individualité propre. Les personnages sont robustes et actifs mais leurs colères et leurs joies manquent de véritable humanité»<sup>16</sup> et, par conséquent, de complexité. Néanmoins, bien que ces types empruntés à la farce, tels que Cléanthis et Sosie, puissent paraître plats au point de représenter une certaine norme (celle de mari et de femme qui se querellent, ainsi que celle de valets qui s'opposent à leurs maîtres), ils se revêtent, chez Molière, de beaucoup plus de substance qu'on ne le croirait. Si, dans la structure de la farce, le mari trompé veut redevenir le maître de son épouse ne cherchant qu'à la punir, non parce qu'il l'aime, mais parce que sa vanité est blessée, la relation de Cléanthis et Sosie nous laisse croire que leur amour, quel qu'il soit, non seulement subsiste, mais pourrait se raffermir. Pourtant, il ne serait pas question ici d'infidélité, car Mercure refuserait Cléanthis, ce refus constituant un des nœuds fondamentaux de notre objet.

Il serait intéressant, en outre, d'analyser le langage employé par Cléanthis et Sosie sous une optique farcesque, en opposition, encore une fois, avec le langage soigné de leurs maîtres, en accord avec leurs origines sociales: «la farce contient de nombreux enchaînements d'injures dans le genre de: 'Traître, maraud, vilain, infâme!'»<sup>17</sup>, les dialogues de Cléanthis et Sosie le confirmant par des paroles telles que

«traître» et «lâche», elle offrirait des jeux de mots ridicules, comme celui, par exemple, produit par la répétition du mot «rien»:

«Sosie  
Mon Dieu ! qu'as-tu ? toujours on te voit en courroux,  
Et sur rien tu te formalises.

Cléanthis  
Qu'appelles-tu sur rien, dis ?

Sosie  
J'appelle sur rien  
Ce qui sur rien s'appelle en vers ainsi qu'en prose;  
Et rien, comme tu le sais bien,  
Veut dire rien, ou peu de chose.»<sup>18</sup>

Quant aux injures proférées par Cléanthis et la nature presque brutale des débats entre elle et son mari, tous ces éléments confirment leur appartenance farcesque, car «les personnages de la farce [...] cachent une violence liée à tout ce qui est élémentaire dans les désirs humains.»<sup>19</sup> D'ailleurs, on peut dire qu'il lui appartiendrait de provoquer le rire justement en invitant le spectateur à s'y reconnaître dans ses propres instincts, ses propres propres émotions et sa réalité, ce rire sain et naturel déclenchant, par son caractère terre à terre, des débats conjugaux divertissants.

Il paraît, toutefois, peu probable que Molière n'ait créé ce nouveau personnage que pour jouer sur le comique farcesque et les contrastes entre maîtres et valets. Bien sûr, les parallélismes entre les deux couples et ses effets comiques sont nombreux et constituent les parties les plus humoristiques de la comédie, mais il semble que la création du couple Cléanthis-Sosie acquiert des fonctions dramatiques considérables, au-

delà de cette première évidence. Inséparables, il est impossible de considérer les uns sans les autres puisque les deux couples sont, au sein de la pièce, joints de tant et tant de nœuds qu'ils ne peuvent pas exister en profondeur isolément. Par ailleurs, leur caractérisation, ainsi que leurs actions, dépendent constamment de leur présence réciproque. On peut dire que le couple moins jeune constitue, d'une certaine manière, une leçon et un présage, car il représente ce que le jeune couple n'est pas (encore et pourra ne jamais être), il semble changer dans le sens d'un équilibre graduel que le début de la comédie ne semblait garantir. Bref, leurs liens sont enracinés dans le système au point d'y créer tout un univers inversé, mais profondément complémentaire, comme on verra par la suite.

D'abord, revenons sur l'Acte Second et la réconciliation apparente du couple des maîtres contrairement à la résistance au pardon de la part des valets. Il importe de souligner que la deuxième scène de cet Acte, lors de la rentrée d'Amphitryon et de l'étonnement de son épouse, renferme peut-être le point le plus violent d'*Amphitryon*. S'agissant de la montée de rudesse et d'incompréhension - et de quelle incompréhension serait-il question, en fait? - du guerrier envers son épouse, le noble mari persiste dans la quête de la rationalité minimale qu'il épuisera, sans hésitation, dans la justification par la folie d'Alcmène:

«Ah! de grâce, cessons, Alcmène, je vous prie;  
Et parlons sérieusement.»<sup>20</sup>

«Reprenez vos sens un peu mieux;  
Et pensez à ce qui vous dites.»<sup>21</sup>

Cependant, sa rudesse croît encore jusqu'au point de se manifester par des injures inoubliables («Perfide!»<sup>22</sup>), ce dialogue entre Alcmène et son mari révélant, par conséquent, l'absence d'amour: ces amants ne cherchent pas à traverser leurs moments difficiles en se soutenant mutuellement, en témoignant de la compassion réciproque, ils se situent, par contre, clairement sur des pôles opposés. D'une part, Amphitryon s'obstine dans son exigence d'un fondement intelligent, bien qu'il soit substantiellement impossible, et ses paroles-actes blesseront indélébilement celle qu'il aurait à aimer. D'autre part, Alcmène devient de plus en plus impatiente dans son obéissance amoureuse face à l'hostilité de son époux qu'elle accueille à peine. D'ailleurs, «where Amphitryon is irate at what he understands only as an indignity to him, Alcmène is offended by her husband's lack of trust, his inability to see that, loving him, she could not be unfaithful to him.»<sup>23</sup> Après avoir tenté en vain de se justifier, elle paraît perdre à son tour la politesse. Par exemple, quand Amphitryon lui demande de lui raconter minutieusement tout ce qui s'est passé, elle prononce la vérité qui semble mettre fin à ce qui resterait de leur amour ou de son illusion:

*«Et jamais votre amour, en pareille occurrence,  
Ne me parut si tendre, et si passionné.»<sup>24</sup>*

Alcmène déclarera, donc, à son amant légitime la supériorité de l'amant injustifiable, cette distinction constituant, en elle-même, l'évidence de

l'altérité que son mari cherchait toujours aveuglément, leur amour, se trouvant ainsi «vivement [...] assassiné»<sup>25</sup>. Après tout ce massacre issu surtout de la méfiance conjugale, nous ne serions pas étonnés par la tragédie irréconciliable de ces époux, dès la scène VI, la divinité-Amphitryon tentant elle-même d'alléger les fautes du vrai mari. Cependant, malgré ses bonnes intentions et l'expression d'un amour profond, le pardon qu'il obtient d'Alcmène ne saurait être que froid:

«Alcmène  
Dire qu'on ne saurait haïr,  
N'est-ce pas dire qu'on pardonne?

Jupiter  
Ah! belle Alcmène, il faut que comblé d'allégresse...

Alcmène  
Laissez. Je me veux mal de mon trop de faiblesse.»<sup>26</sup>

De plus, soulignons des faits encore éloquents: bien que situées loin de la fin de la pièce, les paroles qu'on vient de citer sont les dernières qu'Alcmène prononcera dans la comédie, car elle abandonnera l'action (la preuve de l'irréalité de sa réconciliation) que sa faiblesse avouée remplacera. Alors, sa déception amoureuse suivra symétriquement l'incapacité d'aimer d'Amphitryon tout en renonçant à sa propre capacité de l'aimer. D'où son effacement (mutuel, du reste: il n'y a que le vaniteux guerrier social qui vit et survit).

Singulièrement, dans cet *Amphitryon*, la grossesse d'Alcmène et la naissance de deux fils, des jumeaux, ne sont qu'annoncées par l'intervention de Jupiter («Chez toi, doit naître un fils, qui sous le nom d'Hercule, / Remplira de ses faits, tout le vaste univers.»<sup>27</sup>) et

Amphitryon reste silencieux là-dessus. Dans les dernières scènes de Plaute, Amphitryon court chez lui pour voir sa femme et leurs enfants en criant de joie, et chez Rotrou, le mari ne cachera pas son soulagement. Jupiter devra souligner ici la valeur de son partage et l'absence d'Alcmène dans le dernier acte de la pièce, ainsi que le choix d'auteur de ne pas mentionner la naissance de ses fils, outre le silence d'Amphitryon, sont des preuves de la mort du couple, «the play has ended and the mystery has been resolved, but everything is only apparently in order.»<sup>28</sup>

L'union de Cléanthis et Sosie paraît raconter une histoire tout à fait différente, mais encore une fois bâtie sur des oppositions, «the scenes between Mercure (or Sosie) and Cleanthis provide effective contrasts with those between Jupiter (or Amphitryon) and Alcmena, and a new dimension was thus added to the comic possibilities of the plot.»<sup>29</sup>Toutefois, les possibilités de leur relation ne se réduisent pas à des simples effets comiques, elles englobent aussi le traitement dramatique de l'amour. À la différence de leurs maîtres, le couple de valets ne s'efface pas de la pièce, Cléanthis et Sosie y sont présents jusqu'au bout. Naturellement, on peut se demander pourquoi et il semble que la raison primordiale de leur relation reposerait, au moins partiellement, sur des différences par rapport à leurs maîtres:

Si Cléanthis et Sosie manifestent, d'emblée, la longue durée et l'amertume d'un vieux mariage, remplissant leurs vies par de continuelles querelles, leur amour subissant le dégât d'une vie humiliée, et comme le notera Mercure-Sosie, «il est certain âge où tout passe»<sup>30</sup>, les beaux sentiments y compris, ils seront, toutefois, là pour faire voir

aux jeunes amants que, malgré toutes les déceptions que la coulée du temps porte à l'amour, il subsiste dans cette fragilité plus qu'humaine. Sans être obligé à porter le poids de l'honneur blessé et de la vanité indignée, l'amour des valets ne connaîtrait point la corruption dont souffrent les personnages sublimes et élevés. Au contraire, il serait plutôt cruellement menacé par la routine d'un long quotidien dur et semble, donc, plus réel. Par ailleurs, bien que les débats entre les valets semblent violents, Cléanthis et Sosie n'arrivent pas à se blesser assez pour abîmer leur amour complètement. Leurs blessures paraissent vite oubliées, ils ont tant vécu ensemble, et ils se sont probablement déjà tant disputés, qu'ils restent pour ainsi dire indifférents. Même quand ils profèrent des injures, elles sont d'une nature rituelle ou quasi mécanique, ce ne sont plus de mots prémédités qui cherchent à nuire profondément. Ainsi, par exemple, à la fin de conversation avec Mercure-Sosie, Cléanthis confesse-t-elle sa faiblesse envers son mari et s'interroge:

*«Pourquoi, pour punir cet infâme,  
Mon cœur n'a-t-il assez de résolution?»<sup>31</sup>*

Quand elle exprime son malheur des hommes et son mari lui fait admettre que les femmes ne pourraient pas vivre sans eux, elle ne s'empêchera pas d'avouer: «Vraiment...»<sup>32</sup> Finalement, bien que plus tard dans la pièce son refus de se réconcilier avec son mari paraisse définitif, il importerait de souligner la légèreté de son propos:

*«Va, va, traître, laisse-moi faire;  
On se lasse, parfois, d'être femme de bien.»<sup>33</sup>*

Tandis qu'Amphitryon incarne la rationalité, le valet, qui accepterait peu à peu sa propre dépersonnalisation, ne persistera pas dans la certitude de son maître qui ne doutera jamais qu'il est le vrai Amphitryon. Chaque fois que Sosie lui essaie de faire voir que tous les deux sont victimes d'une illusion outrageuse, il ne lui prête pas d'attention:

«*Sosie*  
Et l'on me des-Sosie enfin,  
Comme on vous des-Amphitryonne.

*Amphitryon*  
Suis-moi.»<sup>34</sup>

«*Sosie*  
Si sa bouche dit vrai, nous avons même sort;  
Et de même que moi, Monsieur, vous êtes double.

*Amphitryon*  
Tais-toi.»<sup>35</sup>

L'amour qui demande de la rationalité survivrait à peine, alors que le simple amour des valets en saurait accepter l'irrationalité que le monde constamment nous offre. En éprouvant cet amour, Cléanthis et Sosie nous témoigneraient, d'une part, de leur harmonie avec la nature et avec l'instinct, contrairement à leurs maîtres. Bien que leur passion se confonde avec leur indifférence et même avec leur haine, elle n'y sera, néanmoins, moins active. D'autre part, Alcmène, en incarnant le concept même de l'amour pur, ne possèdera pas d'autre choix que de s'effacer. Sa présence dans le dénouement de la pièce aurait fait d'elle une simple dupe. En disparaissant, elle a au moins réussi à laisser une mémoire de l'amour idéal dans l'univers de la comédie. Le vieux couple

représenterait la possibilité dure de longuement vivre ensemble, le grand amour des «grands» personnages, en dépit de leur sublime exigence, se briserait par son élévation même. Il appartiendrait, donc, à cet amour quotidien, l'amour de la routine, pratique ou pragmatique, de résister à tout, jusqu'à l'extrême de renoncer à soi-même et de se surprendre de rester jusqu'à la fin à côté de la vieille compagne, du vieux compagnon.

La finesse du dessin d'*Amphitryon* ne s'accommoderait certes pas à cette dichotomie sans imprévu, l'axe, les lignes parallèles et les oppositions se trouvant d'autant plus brouillés par des nuances qui en redéfiniraient les sens. Le Prologue établit la conséquence déterminante de la condition sociale, l'autorité du maître contre la subordination du valet, qui irait de pair avec l'humaine et métaphysique, la toute puissance divine contre la fatalité de notre existence, non sans prudence corporative des dieux envers l'Humanité, tout en jouant philosophiquement sur la valeur du libertinage et des bêtes et des dieux. Il importerait, du reste, de considérer le faux «*manque de courage*»<sup>36</sup> de Sosie qui, en l'avouant ouvertement à son bourreau, fait preuve d'une témérité incroyable, capable de dénoncer directement l'indignité de l'attaque de Mercure afin de conclure substantiellement «*Je ne puis m'anéantir pour toi*»<sup>37</sup> dans une suite de vers redoutables, la preuve d'une persistance inégale sous des coups violents. L'ambivalence, plus que l'ambiguïté, en outre, de l'action amoureuse de Jupiter qui tromperait et (s') élèverait à la fois, le scrupule malin qui distinguerait le mari de l'amant au détriment du premier - et que la belle épouse refuserait pour ne l'aimer dans le même visage et le même

corps de son jeune mari - afin d'initier Alcmène à la «*pure source*»<sup>38</sup> que le devoir conjugal combattrait (et qu'elle reconnaîtra peut-être), le subtil indice de son jeu identitaire dont l'imaginaire érotique devrait se nourrir. Cléanthis se verrait combattue par la divinité dans sa vertu malade, qu'elle regrette sans pudeur, de femme que ni le vrai mari, ni le faux mari veulent et Mercure l'incitera, ainsi, à l'infidélité aussi pour s'en débarrasser. Amphryon n'acceptera bien entendu pas l'inconsistance rationnelle des événements racontés par son valet, confirmés par Alcmène, dans le sens de garantir l'intégrité de son mariage, c'est-à-dire de son amour, tout en explicitant son refus du dédoublement malicieux de Jupiter dont l'illégitime serait le pur, car son couple constituerait concrètement l'évidence humaine de la fusion de l'ami et de l'amant (que Jupiter a voulu absolument éprouver et voler, détruire fatalement) jusqu'au moment pervers et beau de l'initiation, la chute. Il admettra, cependant, la transcendance «*des incidents qui passent la nature*»<sup>39</sup> et ne s'empêchera pas de plonger dans la suggestion sexuelle du partage avec l'amant des amants et dans son désespoir extrême qui humilie violemment l'infidèle fidèle épouse prête à rompre ses vœux. La duperie divine contribuerait, par ailleurs, à prolonger le divertissement et la compassion envers l'épouse injustement blessée pour déclarer le respect inconditionnel de l'amant qui rejetterait le sentiment patrimonial des maris se permettant, par conséquent, tout: Alcmène la dénoncera afin d'assumer l'unité conjugale qu'elle avait vécu jusqu'à cet attentat<sup>40</sup> que Jupitera ne saura nier, tout en exprimant poétiquement la vérité et toute l'exceptionnelle ardeur de sa flamme<sup>41</sup> (aussi, détail on ne peut plus humain -

qu'Alcmène ne rejettera qu'en apparence, en regrettant «*mon trop de faiblesse*»<sup>42</sup>, la souffrance qu'on inflige surtout dans le grand amour). Ni la révolution par l'insolence invraisemblable du serviteur qui blesserait sadiquement Amphitryon par un nouveau voile érotique d'adultère, ni le témoignage fidèle de son vrai serviteur, démystificateur en lui-même de l'*imbroglio divino* par une narrative non vraiment vécue par son maître de la suite de l'action conjugale, ni la coprésence sur scène de Jupiter faisant preuve de cette non- altérité (en faveur de la vertu d'Alcmène) (n')ont pu éclairer le mari sur l'abus omnipotent des faits et sur l'innocence de son épouse pure. Son valet, par contre, aurait beau négocier avec Mercure le partage identitaire, habile stratégie qui ne confirmerait que la solidité (de sa faiblesse) psychique de Sosie et la pauvre résistance surhumaine des simples humains, tandis que le noble guerrier, tout en acceptant l'évidence porté par Posiclès, le témoin qui rachètera Alcmène, complexifiera son expérience de sa double tragédie d'honneur et d'amour et établira la fin:

«Ah! sur le fait dont il s'agit,  
L'erreur simple devient un crime véritable,  
Et, sans consentement, l'innocence y périt.  
De semblables erreurs, quelque jour qu'on leur donne,  
Touchent des endroits délicats;  
Et la raison bien souvent les pardonne,  
Que l'honneur et l'amour ne les pardonnent pas.»<sup>43</sup>

Loin de ne raisonner sur la faute de sa belle victime qu'il aurait beau pardonner, Amphitryon s'avère, au contraire, finement sentimental dans le respect absolu de l'unité amoureuse, de l'hymnée sacré, qui inspirait le guerrier et illuminait sa vie dorénavant plongée dans

l'obscur sacrifice de l'Olympe. Infiniment plus pur que toute source pure dont le visage intègre Dom Juan ne saurait garder en vérité, il est noble par nature: son scrupule reste cruellement intact au prix de sa, de leur propre vie.

1 | Ce projet illustre la méthode de travail développée dans la sphère du séminaire de Théâtre intitulé «Du Texte Dramatique à la Scène», année scolaire 2013-14, 2e semestre, à la Faculté des Lettres de Porto, dans le cadre de l'évaluation continue, qui consiste dans l'articulation indispensable de la recherche universitaire avec l'enseignement en cours afin d'initier des jeunes chercheurs des Arts du Spectacle.

2 | Voir l'ouvrage fondamental, dans cette perspective, d'Arianne FERRY, *Amphitryon, un mythe théâtral* Plaute, Rotrou, Molière, Dryden, Kleist *Essai*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2011, l'essai de Kyriaki CHRISTODOULOU, «*Le Double d'Amphitryon chez Rotrou, Molière et Giraudoux: Le Chemin vers l'humanisation d'un dieu*», in *Doubles et dédoublements en littérature*, éd de RÉROUSE Gabriel-A., Université de Saint-Etienne, 1995, pages 45-58 et le nouveau regard de Dominique LAFON, «*Dramaturgie comparée et informatique: Des Sosies à l'Amphitryon*», in *L'Âge du Théâtre en France/ The Age of Theater in France*, TROTT David, BOURSIER Nicole éd., introd. d'Annie UBERSFELD, 1988, pages 73-82.

3 | Dans toute une longue tradition critique (non seulement) allemande sur Von Kleist's Amphitryon, en particulier, nous soulignerions sa vocation également mythique et l'essai de Hans Robert Jauss, «*Befragung des Mythos und Behauptung der Identität in der Geschichte des Amphitryon*», in *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt; Luhrkamp, 1982, pages 534-584. James M. McGlathery a écrit l'intéressant essai intitulé «*Kleist's version of Molière's Amphitryon: Olympian Cuckoldry, and Unio Mystica*», in *Molière and the Commonwealth of Letters; Tatrimony and Posterity*, ed. By Johnson, Roger Jr., Neumann, Editha,..., UP of Mississippi, 1975, pages 327-344, sans oublier l'étude de Jean Wilson, «*Heinrich Von Kleist's Amphitryon: Romanticism, Rape and Comic Irresolution*», in *Papers on Language & Literature*, vol.37, n°2.

4 | Nous mettrions ici en valeur les projections littéraires de l'approche philosophique d'Olivier Bloch, dans plusieurs articles concernant l'*Amphitryon* de Molière et surtout ses développements dans *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000, et surtout dans *Molière: Comique et Communication*, Paris, Le Temps des Cerises, 2009. La recherche, à ce sujet et sous cette même optique, quoique irréductible à l'orientation de Bloch, d'Antony Mckenna, dans *Molière Dramaturge Libertin*, Paris, Honoré Champion, 2005, s'avèrerait stimulante.

5 | FORESTIER Georges, BOURQUI Claude éd. de MOLIÈRE, *Oeuvres complètes*, Gallimard: NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 2010, tome I, p. 1519.

- 6 | LEBÈGUE Raymond. "Molière et la farce." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16.1 (1964): 183-201, page 190.
- 7 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Premier, Scène III, p.394.
- 8 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Premier, Scène IV, page 394.
- 9 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Premier, Scène IV, pages 394.
- 10 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène I, Scène III, pages 399, 400.
- 11 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène VI, pages 402,403.
- 12 | LEROUX Normand. "La farce du Moyen Âge.", *Études françaises* 15.1-2 (1979): 87-107, page 89.
- 13 | DICKSON Jesse D. J. *La farce de Molière*. Thesis (M.A.)--McGill University, 1965, page 4.
- 14 | LEROUX Normand, "La farce du Moyen Âge.", *Études françaises* 15.1-2 (1979): 87-107, page 97.
- 15 | *Ibidem*. page 97.
- 16 | DICKSON Jesse D. J., *La farce de Molière*. Thesis (M.A.)--McGill University, 1965, page 6.
- 17 | LEWICKA Halina. "Le langage et la nature sociale de la farce." *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* 11.1 (1980): 13-18, page 14.
- 18 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Second, scène VII, page 404
- 19 | CHAFAA Nadia. *La farce contemporaine: les Deschiens*. Avignon, 2010, page 10.
- 20 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Second, Scène II, page 397.
- 21 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène II, page 398.
- 22 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène I II, page 399.
- 23 | GOSSMAN Lionel. "Molière's Amphitryon." *Publications of the Modern Language Association of America* (1963): 201-213, page 210.
- 24 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte II, Scène III, page 399
- 25 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VI, page 403.
- 26 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 403.

- 27 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Troisième, Scène X, pages 409, 410.
- 28 | GOSSMAN Lionel. "Molière's Amphitryon." *Publications of the Modern Language Association of America* (1963): 201-213, page 213.
- 29 | SHERO Lucius R. "Alcmena and Amphitryon in Ancient and modern Drama." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. American Philological Association, 1956, page 217.
- 30 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte I, Scène III, page 394.
- 31 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène III, page 395.
- 32 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène I, page 395.
- 33 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 404.
- 34 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Troisième, Scène VII, page 409.
- 35 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène II, page 398.
- 36 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène II, page 391.
- 37 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène II, page 392.
- 38 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène III, page 394.
- 39 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène II, page 398.
- 40 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, scène VI, page 402.
- 41 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 403.
- 42 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 403.
- 43 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte III, Scène X, page 409.