

LA CULTURE COMIQUE POPULAIRE ET LE MONDE A L'ENVERS : DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* A GIL VICENTE ET MOLIERE

Maria Luísa de Castro Soares (CEL / UTAD)

Maria Natália Amarante (CEL / UTAD)

ABSTRACT

This work is organised in two parts. Firstly, the aim is to show how popular culture in theatre counteracts preconceived ideas, established values and respected authorities through laughter. By creating an upside-down world, comic theatre *castigat ridendo mores*. We will then demonstrate how this popular «counterculture» of the *upside-down world* is evident in the characterisation of the characters in the *commedia dell'arte* and, in a more subtle way, in Gil Vicente and Molière (the latter heir to Italian popular theatre), and is a pressing theme in various discursive registers right up to the present day. Through social satire, the various authors respond to the disorder and confusion of the world.

Keywords: *Commedia dell'arte*; Gil Vicente; Molière; comic theatre; upside-down world; satire.

RESUMO

Este trabalho está organizado em dois momentos. Em primeiro lugar, tem-se o objetivo de provar como a cultura popular no teatro faz, entre o riso, a contraposição das ideias pré-concebidas, dos valores estabelecidos e das autoridades respeitadas. Através da criação de um mundo às avessas, o teatro cómico *castigat ridendo mores*. Seguidamente, pretende-se demonstrar como essa “contracultura” popular do mundo às avessas se manifesta de modo evidente na própria caracterização das personagens na *commedia dell'arte* e, de modo mais subtil, em Gil Vicente e Molière (este último herdeiro do teatro popular italiano), sendo um tema premente em diversos registos discursivos até à atualidade. Pela sátira social, os vários autores dão resposta à desordem e à confusão do mundo.

Palavras-chave: *Commedia dell'arte*; Gil Vicente; Molière; teatro cómico; mundo às avessas; sátira.

RÉSUMÉ

Ce travail s'organise en deux temps. Tout d'abord, il vise à prouver comment la culture populaire au théâtre fait, parmi les rires, le contrepoint des idées reçues, des valeurs établies et des autorités respectées. Par la création d'un monde à l'envers, le théâtre comique *castigat ridendo mores*. Par la suite, nous entendons démontrer comment cette « contre-culture » populaire du *monde à l'envers* se manifeste dans la caractérisation même des personnages de la *commedia dell'arte* et, de manière plus subtile, chez Gil Vicente et Molière (ce dernier étant un héritier du théâtre populaire italien), se manifestant comme un thème pressant dans plusieurs registres discursifs jusqu'à aujourd'hui. À travers la satire sociale, les différents auteurs réagissent au désordre et à la confusion du monde.

Mots-clés: *Commedia dell'arte* ; Gil Vicente ; Molière ; théâtre comique ; *monde à l'envers* ; satire.

Recebido em 25 de janeiro de 2024

Aceite em 12 de fevereiro de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v1i9.495

Le théâtre populaire, par le rire et la satire, agit en contrepoint des idées reçues, des valeurs établies et des autorités respectées. En créant un monde à l'envers, le théâtre comique *castigat ridendo mores* (punit les coutumes en faisant rire). En mettant en scène un *monde à l'envers*, le dramaturge vise à critiquer le monde réel et à le morigéner. À la Renaissance, cette forme de théâtre populaire se manifeste par la *commedia dell'arte* en Italie, comédie fondée sur l'improvisation. Ce pays a également maintenu en vie le théâtre littéraire culte, la survalorisation de la tragédie, avec un caractère aristotélicien, inspiré des modèles antiques et la diffusion des idéaux classiques.

La *commedia dell'arte* doit en effet être comprise comme une manière de réagir au théâtre de modèle érudit, celui-ci étant un type de théâtre improvisé, où quelques acteurs se réunissent et s'approprient la scène, sans devoir dépendre des textes dramatiques d'auteurs canoniques. Les compagnies, qui sont itinérantes, présentent leur répertoire dans différentes villes et ont une structure de type familial, engageant exceptionnellement un professionnel. Les pièces sont jouées dans des lieux publics, dans les rues ou sur les places. Les scènes et tout le schéma de jeu sont basés sur l'improvisation et la spontanéité des acteurs et, pour cette raison, la *commedia dell'arte* est connue sous le nom de *commedia all'improvviso* (comédie d'improvisation), car tout est spontané, créé sur le moment (Sampaolo 2017 : s/p). Cette typologie théâtrale ramène la pantomime, le ridicule, la vulgarité, la parodie, des ingrédients qui poursuivent une intention satirique. Étant de caractère populaire, la *commedia dell'arte* se distingue par des costumes colorés, carnavalesques, extravagants et joyeux (Chopra 2011 : s/p). En ce qui concerne le conflit ou l'action, les *représentations* suivent un répertoire de situations constantes, uniquement modifiées par les capacités d'improvisation des acteurs. Ainsi, le scénario traditionnel est centré sur les figures des *innamorati*, les amoureux, et l'action principale vise leur désir de se marier entravé par un *vecchio* (vieil homme) ou plusieurs *vecchi* (vieillards) qui veulent empêcher le mariage et, à cette fin, impliquent un ou plusieurs *zanni* (domestiques). À la fin, tout se termine bien, avec le mariage des *innamorati* et le pardon de toutes les iniquités. Malgré ce schéma fixe, il existe de nombreuses variantes de l'histoire.

Les personnages types, à valeur fonctionnelle, sont interprétés par des acteurs polyvalents qui chantent, dansent, jouent et jonglent : « Masqués, ils savent danser, chanter et faire des acrobaties » (Combeaud 1999 : 8). Ces personnages sont stéréotypés et caricaturaux. Les amants sont de vrais amoureux, prêts à se marier et n'ont pas une posture comique, les vieillards

sont de la haute société, aristocrates ou bourgeois, et les domestiques – ceux où la satire est la mieux dessinée – sont de la classe populaire.

De tels ingrédients et personnages ont été disséminés un peu partout dans l'Europe de la Renaissance, se détachant dans cette ligne satirique, dans le cas portugais, l'œuvre de Gil Vicente (Bernardes 2008), à savoir, dans la *Farsa d'Inês Pereira*, sur laquelle on se concentre ici parce qu'elle est l'une des pièces vicentines les plus parfaites en termes de théâtre comique (Coelho 1985 : 994).

Gil Vicente a imaginé une histoire qui donne lieu à l'action suivante : le personnage principal, Inês Pereira, est une jeune femme émancipée, qui sait lire et écrire (ce qui était rare à l'époque). Elle refuse la vie soumise et recluse qui était alors le destin des femmes et veut épouser un homme « sage » et « discret », un homme brillant. Une de ses amies, Lianor Vaz, lui propose un parti très différent, un paysan riche mais imbécile appelé Pêro Marques. Inês ne suit cependant pas son conseil, puisque Pêro Marques lui a écrit une lettre qui ne fait que confirmer son manque de culture et lui a rendu une visite au cours de laquelle il se comporte comme un rustre. Ces scènes contribuent à la caractérisation caricaturale de Pêro Marques qui est rejeté avec mépris au profit d'un écuyer sûr de lui, intelligent et parlant bien. Cependant, après son mariage avec Inês, ce galant écuyer se révèle être un mari tyrannique – rappelant le personnage de *L'école des maris* de Molière – qui interdit à sa femme de sortir. Enfermée à la maison et malheureuse, Inês est obligée de faire des travaux d'aiguille. Mais le châtelain doit partir à la guerre au Maroc, dans les “régions de l'au-delà”, et confie à son domestique le soin de surveiller sa femme. Dans les scènes suivantes, Inês reçoit une lettre annonçant la mort du châtelain, son mari, qui a été abattu de manière indigne “à une demi-lieue d'Arzila” par un “berger maure”. Libérée du mariage, elle accepte le prétendant qui lui a été indiqué au départ : le riche paysan Pêro Marques. Ce dernier est stupide et complaisant, laissant Inês agir en toute liberté. C'est alors qu'entre en scène un ermite (le seul personnage de la pièce qui parle castillan), en qui Inês a reconnu un ancien amant. La farce se termine par la scène de la femme infidèle à cheval de Pêro Marques, le mari trompé. Inês chante alors une chanson dont le refrain est le suivant :

Inês

Marido cuco me levades
e mais duas lousas.

(Vicente 1975 : 131)¹

Elle ajoute également :

Bem sabedes vós, marido
Quanto vos amo ;
sempre fostes percebido
Para gamo.
Carregado ides, noss'amo,
Com duas lousas.²

(Vicente 1975 :131)

Ce à quoi son mari répond :
Pois assim se fazem as cousas.³

(Vicente 1975 : 131)

Ainsi s'accomplit l'aphorisme qui est la devise développée dans la farce "Je veux plus un âne pour me porter qu'un cheval pour me renverser" (Vicente 1975 : 82).

Outre les qualités scéniques de cette pièce, il convient de souligner sa signification. En effet, il y a dans la pièce une double vision du mariage qui se révèle antagoniste. D'une part, le mariage est présenté comme une oppression, un cloître pour la femme ; d'autre part, il est une occasion de libertinage et, dans les deux cas, il y a une rupture de l'ordre et de l'harmonie. Ce qui règne dans les deux mariages d'Inês et dans la société est un monde à l'envers, que Gil Vicente entend critiquer par le biais de la satire sociale.

Inês Pereira peut également être considérée comme une sorte de contestataire qui proteste contre la condition à laquelle sont soumises les femmes de son temps. Aubrey Bell, dans son ouvrage *Estudos Vicentinos* (Études vicentiniennes), affirme que cette pièce est la preuve que "la question des droits des femmes apparaissait déjà au XVI^e siècle" (Bell 1940 : 106).

¹ Trad. "Mari cocu tu me prends/et deux autres ardoises" (Traduit par les auteurs de l'article).

²

Trad. "Vous savez, mon mari/ combien je vous aime;/vous avez toujours été considéré/ Comme un cerf. / Vous êtes chargé, mon maître, /De deux ardoises" (Traduit par les auteurs de l'article).

³ Trad. "Pêro: Car c'est ainsi que les choses se passent" (Traduit par les auteurs de l'article).

Le même auteur ajoute, à propos de “l’Inês émancipée”, qu’elle traduit “la position difficile des femmes et leur aspiration à la liberté” (Bell 1940 : 134).

À notre avis, bien que Gil Vicente ne puisse pas être considéré comme un précurseur du féminisme, car Inês n’est pas présentée comme un modèle de référence à imiter, elle est une icône de la satire de l’infidélité féminine. En fait, dans la pièce, Gil Vicente “fait la satire de la situation domestique de la femme portugaise du XVI^e siècle” (Coelho 1985 : 994), un thème que le dramaturge esquisse déjà dans *Quem tem farelos* (Vicente 1975 : 53-81) et qu’il complète dans *Auto da Índia*, dans lequel la femme trahit son mari pendant qu’il voyage en Inde et, à son retour, assume beaucoup de nostalgie et une fausse vertu :

Encerrada nesta casa,
Sem consentir que vizinha
Entrasse por uma brasa
Por honestidade minha.¹

(Vicente 1975 : 51)

Par la voix de la fillette, la nourrice Constance est critiquée “un nom [...] donné par antiphrase à la moins *constante* des créatures” (Teyssier 1982 : 123) lorsque, en l’absence de son mari, elle se lie simultanément à deux amants :

Oh, que measuras tamanhas !
Quantas artes, quantas manhas,
Que sabe fazer minha ama !
Um na rua, outro na cama !²

(Vicente 1975 : 44-45)

La satire s’exprime ici par un *quiproquo*, un aparté de la fille intelligente et habile (la servante), *évoquant* la Colombine, l’un des personnages les plus emblématiques de la *commedia dell’arte* et de la tradition populaire.

Gil Vicente n’épargne personne. Les types sociaux sont l’objet des attentions satiriques de Gil Vicente dans toutes ses pièces. Du mari tyran, au

¹ Trad. “Enfermé dans cette maison, / Sans permettre à un voisin/ D’entrer et de demander un charbon/ A cause de mon honnêteté (Traduit par les auteurs de l’article).

² Trad. Oh, quels grands honneurs !/ Que d’arts, que de tours, / Ma maîtresse sait faire ! / Un [homme] dans la rue, un autre dans le lit ! (Traduit par les auteurs de l’article).

mari trahi, à la femme infidèle, au frère qui n'honore pas la vertu (satire des abus de l'Église), au juge, tous sont touchés par la satire.

La culture comique populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, dont parle Bakhtin à propos de l'œuvre de Rabelais, entre rire et réalisme grotesque (Bakhtin 1987: 265-322), traduit la réalité contemporaine de l'époque et fait le contrepoint des idées toutes faites, des valeurs préétablies et des autorités respectées. C'est le jeu de l'être pour démontrer le *devoir-être*. Par la représentation d'un monde à l'envers, une sorte de principe d'équilibre est établi ; par la satire, la critique est réalisée.

Le monde à l'envers, déjà issu de la tradition médiévale, avec le refus de la discipline, le rejet des règles et la négation de l'autorité se retrouve dans le théâtre populaire de la *commedia dell'arte*, ainsi que dans le théâtre vincentin et les comédies de Molière. À propos, on peut citer les exemples de l'œuvre *Les Précieuses ridicules* et le duo de personnages Don Juan et son serviteur Sganarelle, dans la pièce *Don Juan ou le festin de pierre* :

Sganarelle - Vertu de ma vie, comme vous débitez ; il semble que vous ayez appris cela par cœur, et vous parlez tout comme un livre.

Don Juan – Qu'as-tu à dire là-dessus ?

Sganarelle - Ma foi, j'ai à dire, je ne sais que dire ; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous ayez raison, et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas (Molière 2012 : 32).

Dans les deux comédies, Molière se moque de certains des principaux défauts de la noblesse de son époque, de l'affectation féminine dans *Les Précieuses ridicules* à barrogance de Don Juan, critiquée de manière sommaire dans la réplique de Mascarille : “les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris” (Molière 2015a : 23).

Cette satire du snobisme est l'un des nombreux exemples de satire des mœurs. Il existe d'autres pièces de Molière dans lesquelles l'incidence critique est liée à la question de l'instruction féminine. Un exemple en est *L'École des femmes*, dans laquelle le personnage masculin Arnolphe présente l'idée qu'une femme instruite est dangereuse :

Épouser une sotte est pour n'être point sot.
Je crois, en bon chrétien, votre moitié fort sage ;
Mais une femme habile est un mauvais présage

(Molière 2015 : 9).

Naturellement, le modèle présenté est celui d'un monde à l'envers; c'est une thèse que Molière se propose de critiquer en recourant à la satire sociale.

C'est toutefois dans la satire des personnages que l'on peut établir la plus grande proximité entre la *commedia dell'arte* et les œuvres des auteurs portugais et français, puisque, dans le cas de Gil Vicente, il y a eu la continuation d'une tradition revigorée par la vision du monde de la Renaissance et, dans le cas de Molière, il y a eu une influence directe du texte de la comédie italienne, fournie par le contexte et une expérience commune.

La *commedia dell'arte* se développe effectivement avec l'avènement de la Renaissance et, plus tard, elle atteint la France où elle est reprise sous le nom de "comédie italienne", ayant subsisté jusqu'au XVIII^e siècle, moment où survient sa période de décadence. L'influence de cette modalité théâtrale est donc indéniable dans la France du XVII^e siècle, notamment dans l'œuvre de Molière. Comme le reconnaît Paul André, dans l'article "Molière et les italiens :

L'influence de la *Commedia dell'arte* sur Molière est si bien remarquable sur ses œuvres que l'on peut sans conteste affirmer que ce dramaturge français a contribué à l'histoire de ce genre. Se partageant d'abord la salle du Palais Royal en 1658, Molière et les Italiens vont longtemps se fréquenter. Molière vouera une admiration extraordinaire à Tiberio Fiorilli, interprétant le personnage de Scaramouche (André 2003 : s/p).

Après que la *commedia dell'arte* a conquis les classes sociales supérieures, les meilleures compagnies (*Gelosi, Confidenti, Fedeli*) passent de la rue aux scènes et aux intérieurs des palais et leur répertoire inspire Molière. Il est donc clair que l'influence de la *commedia dell'arte* dans le théâtre classique français, à savoir, dans la comédiographie de Molière, est une réalité factuelle qui se manifeste tant au niveau des personnages qu'au niveau de la structure des pièces elles-mêmes. Les dialogues intertextuels sont facilités, dès le début, à partir des années 50 du XVII^e siècle, période durant laquelle Molière partage la maison de jeu du Petit Bourbon avec la compagnie italienne dirigée par Tiberio Fiorilli, le créateur du personnage de Scaramouche (Combeaud 1999 : 8).

Scaramouche, Brighella, Isabella, Columbina, Punchinello, Arlequin, le capitaine Matamoros et Pantalone sont des personnages que la *commedia dell'arte* a rendu célèbres, en les éternisant et en les répandant dans toute l'Europe, notamment en France au XVII^e siècle. Sous la monarchie du Roi

Soleil, aux côtés de la comédie populaire italienne, le théâtre de Molière se distingue. En effet,

La faveur royale ne compta pas moins pour Molière que celle du public... Louis XIV a aidé Molière opportunément et intelligemment...il a été le protecteur fidèle de celui qui lui apportait une distraction de choix. Il aimait le théâtre ; il aimait ce théâtre que lui offrait Molière, brillant, fastueux parfois, galant et surtout gai.

(Bray 1992 : 134-135)

La haute société et Louis XIV excellaient dans le goût des spectacles ; ils aimaient les voir joués lors des grands rassemblements et des fêtes pompeuses de la Cour, ce qui a conduit à la formation d'un public appréciant l'esthétique théâtrale de Molière et à l'apogée du théâtre. Après la représentation de la pièce *Le Docteur amoureux* (1651), un texte de Molière aujourd'hui perdu, "le roi se divertit si bien, qu'il accorde à Molière de s'installer à Paris : il partagera avec les italiens la salle du Petit-Bourbon" (Combeaud 1999: 8). En effet, de l'Italie du XVI^e siècle à la France du XVII^e siècle, la comédie passe du théâtre de rue au palais. Effectivement, en 1680, le roi Louis XIV attribue à la compagnie *L'Illustre Théâtre* de Molière la salle Richelieu du Palais-Royal, aujourd'hui connue sous le nom de *Comédie Française* ou de *La Maison de Molière*.

En France, depuis le XVI^e siècle, des compagnies de comédiens parcourent le pays, mais c'est au XVII^e siècle que le théâtre trouve ses lieux de représentation, son public, ses auteurs et devient ainsi une profession, un divertissement social et un art. Les compagnies recherchaient la protection de mécènes capables de leur verser une pension. C'est dans ce contexte que, entre 1632 et 1650, la troupe de Molière prend le nom de son mécène, le "Duc d'Épernon" et, de 1653 à 1656, celui du mécène le "Prince de Conti", pour devenir finalement la "Troupe du Roy", sous la tutelle directe du roi Louis XIV, en 1658.

Molière, auteur de la comédie de société et de la comédie humaine, s'inspire de la *commedia dell'arte* pour la création de certains types sociaux, notamment la figure du *Zanni* (le serviteur). Dans les pièces de Molière, le serviteur s'appelle généralement *Sganarelle* et, comme dans la *commedia dell'arte* italienne, ses pièces se terminent par un *happy end* :

Molière, dans ses pièces, va montrer sa parfaite assimilation de leur technique, de leur répertoire, mais surtout, ses pièces se finissent toujours bien. Rappelons que c'est ici l'une des caractéristiques principales des pièces italiennes. Tous les malheurs qui peuvent s'abattre sur les personnages ne sont qu'éphémères, et il vaut mieux en rire, car, tôt ou tard, un retour de situation est toujours possible (André 2003 : s/p).

Sganarelle, de l'italien *sganare* (étouffer), apparaît dans de multiples pièces de Molière, à savoir, *Sganarelle ou le cocu imaginaire* ; *Don Juan ou le Festin de Pierre* ; *Le médecin malgré lui* ; *L'école des maris* ; *Le mariage forcé*, etc. Dans toutes ces œuvres, *Sganarelle* reprend l'image d'*Arlequin*, mais dans des vêtements neufs (Moureau 1992). *Sganarelle* est souvent vêtu, dans les différentes représentations, d'un short, d'un gibbon, d'une casquette et d'un chapeau de la même couleur et d'un col serré à volants. C'est un homme du peuple, un serviteur, choisi par Molière pour créer le comique de caractère, de situation et de langage, également dans l'alignement des Arlequins de la *commedia dell'arte* (André 2008 : s/p).

Quant aux pièces influencées par la *commedia dell'arte*, parmi les trente-deux que Molière a écrites, on peut en retenir cinq: *La Jalousie du Barbouillé* (avant 1654), *Le Médecin Volant* (1654), *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), *Le Mariage Forcé* (1664) et *L'Amour médecin* (1665). Selon les critiques littéraires,

Sganarelle, ou le cocu imaginaire... Molière a bâti son acte sur un canevas italien : *Il Ritratto ou Arleching cornuto per opinione*, que sa troupe jouait peut-être, autrefois en *commedia dell'arte* (Thoorens 1964 : 117).

Bien qu'elles soient appelées comédies (et, dans le cas de *L'Amour Médecin*, comédie-ballet), ces pièces de Molière sont des farces issues de la tradition française, dont l'intrigue est calquée sur un schéma d'influence italienne. En fait, il s'agit de textes de genre hybride avec lesquels la tradition dramatique française est renouvelée par l'influence de la *commedia dell'arte*. De même, deux comédies en trois actes, *Les Fourberies de Scapin* (1671) et *Le médecin malgré lui* (1666) présentent également des caractéristiques de la farce. Ce dernier *Le Médecin malgré lui* et la pièce *Le Médecin volant*, par exemple, récupèrent divers jeux de scène burlesques de la *commedia dell'arte*, le protagoniste de ces pièces de Molière étant caractérisé comme grotesque, un faux médecin, un bouffon.

En somme, la satire des caractères qui se manifeste dans la caractérisation des personnages de la *commedia dell'arte* réapparaît, de manière plus subtile ou indirecte à travers les actions des personnages, chez Gil Vicente et Molière (ce dernier étant un héritier direct du théâtre populaire italien). Par le biais de la satire sociale, les deux dramaturges de cour du XVI^e siècle portugais et du XVII^e siècle français réagissent au désordre et à la confusion du monde contemporain. Gil Vicente et Molière mettent l'accent sur les problèmes de la société de leur temps et, par leur vigueur satirique, tentent d'en démystifier certains des aspects les plus immodérés, au moyen d'une observation lucide qui peut être comprise comme la protestation de leur conscience individuelle.

Il reste à dire que les facéties liées à la culture comique populaire tendent à démolir toutes les formes d'autorité, à abattre tous les pouvoirs traditionnels et usés, étant hostiles à tout ce qui est solennel et ancien afin de restaurer un ordre nouveau, un fait qui s'applique aux pièces de la *commedia dell'arte* et aussi aux œuvres de Gil Vicente et de Molière. Dans toutes, la vérité déguisée en plaisanterie se produit, et la galerie des types humains devient célèbre. Cependant, dans le théâtre de Gil Vicente au Portugal et de Molière en France, un saut qualitatif a été fait par rapport à la comédie d'improvisation italienne.

Dans les pièces de l'auteur portugais et de l'auteur français, derrière l'immense pittoresque des types humains se cache la contestation intellectuelle d'une société fondée sur des valeurs contradictoires et la dénonciation de l'hypocrisie. Bien au-delà de la satire épisodique et aléatoire des types, des abus, du ridicule, l'œuvre de Gil Vicente et de Molière s'élève à la critique globale de tout un ensemble social, dont les dramaturges étaient clairement conscients des déséquilibres structurels. Et c'est ce qui donne au témoignage des deux la valeur d'un document historique unique dans la littérature portugaise et française, respectivement. L'humour satirique à effet comique, chez Gil Vicente et chez Molière, tend vers la subtilité, mais le but principal de la satire est social, moral et politique, et non comique. La satire des deux est donc pressante hier, aujourd'hui et toujours.

Références bibliographiques

André, Paul. 2003. “Molière et les italiens”. In <http://paularbear.free.fr/commedia-dell-arte/histoire/moliere.html> (Consulté le 16-10-2022).

André, Paul. 2008. “La commedia dell’arte, d’Arlequin à Molière” : In <http://paularbear.free.fr/commedia-dell-arte/> (consulté le 14-1-2023).

Bakhtin, Mikhail. 1987. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo : HUCITEC.

Bell, Aubrey. 1940. *Études vincentiennes* (traduction anglaise par A. Álvaro Dória). Lisbonne : S/E.

Bernardes, José Augusto Cardoso. 2008. *Gil Vicente*. Coimbra : Edições 70.

Bray, René. 1992. *Molière, homme de Théâtre*. Paris-Mayenne : Mercure de France.

Chopra, Swati. 2011. “Commedia dell’arte”. Dans les *articles de Britannica*. In <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte> (Consulté le 5-01-2023).

oelho, Jacinto do Parado. 1985. “Sátira”. Dans *Dicionário de Literatura*, vol. IV, Porto : Livraria Figueirinhas : 990-1001.

Combeaud, Bernard. 1999. *Molière. L’homme de Théâtre*. Ligugé : éditions Milan.

Forestier, Georges (dir.). 2010. *Molière, Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”.

Lotha, Gloria. 2013. “Le Metropolitan Museum of Art - Commedia dell’arte”. Dans les *articles de Britannica*. In Dans <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>.

Molière, Jean Baptiste Poquelin. 2012. *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Paris : Larousse.

Molière, Jean Baptiste Poquelin. 2015. *L’École des femmes. Comédie en cinq actes (Présentation des éditions du Théâtre Classique)*. In http://theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_ECOLEDESFEMMES.pdf (consulté le 16-10-2022).

Molière, Jean Baptiste Poquelin. 2015a. *Les Précieuses Ridicules. Comédie en un acte (Présentation des éditions du Théâtre Classique)*. In https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_PRECIEUSESRIDICULES.pdf (consulté le 05-01-2023).

Moureau, François. 1992. *De Gherardi à Watteau : présence d’Arlequin sous Louis XIV*. Paris : Klincksieck.

Sampaolo, Marco. 2017. “La Commedia dell’Arte”. Dans les *articles de Britannica*. In Dans <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>.

Teyssier, Paul. 1982. *Gil Vicente. L’auteur et l’oeuvre*. Amadora : Bertrand.

Thoorens, Léon. 1964. *Le Dossier Molière*. Paris : Marabout Université, Éditions. Gérard.

Vicente, Gil. 1975. *Auto da Índia. Quem tem Farelos. Farce d’Inês Pereira. Satires sociales de Gil Vicente*. Lisbonne : Edições Europa-América : 27-52 ; 53-81 ; 82-132.