

Le  
LIVRE  
de  
POCHE

T H É Â T R E      D E      P O C H E

MOLIÈRE

Les Fourberies de Scapin



LES FOURBERIES DE SCAPIN



*Paru dans Le Livre de Poche :*

LE TARTUFFE  
LE BOURGEOIS GENTILHOMME  
DOM JUAN  
LE MALADE IMAGINAIRE  
LE MISANTHROPE  
L'AVARE  
L'ÉCOLE DES FEMMES  
LES FEMMES SAVANTES  
LES FOURBERIES DE SCAPIN  
LE MÉDECIN MALGRÉ LUI  
GEORGE DANDIN  
*suivi de*  
LA JALOUSIE DU BARBOUILLÉ  
LES PRÉCIEUSES RIDICULES  
AMPHITRYON

MOLIÈRE

*Les Fourberies de Scapin*

Comédie

1671

ÉDITION PRÉSENTÉE, ÉTABLIE ET ANNOTÉE PAR JEAN SERROY

LE LIVRE DE POCHE

Texte conforme a l'edition originale de 1671

Jean Serroy, professeur a l'universite de Grenoble, est specialiste de la veine comique au xvii<sup>e</sup> siecle, en particulier dans la litterature romanesque Il a consacre sa these aux histoires comiques (*Roman et Realite*, Minard, 1981) et edite plusieurs de ces romans (Scarron, Tristan) Pour ce qui est du theatre, il a publie diverses etudes sur Moliere et procure notamment des editions de *L'Ecole des maris*, *L'Ecole des femmes*, *La Critique de l'Ecole des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* (Gallimard, « Folio », 1985), du *Tartuffe* (Gallimard, Folio-Theatre, 1997) et du *Bourgeois gentilhomme* (Gallimard, Folio-Theatre, 1998), ainsi qu'une *Comedie a l'age classique* (en coll avec Michel Gilot), Belin, 1997

© Librairie Generale Française pour la preface,  
les commentaires et les notes, 1986, 1999

## PRÉFACE

On connaît les réticences de Boileau devant *Les Fourberies de Scapin*, son jugement sévère devant ce Molière décidément bien surprenant, capable de passer du sujet le plus profond et de la peinture la plus pénétrante aux effets les plus gros et aux fantaisies les plus débridées. Toujours prêt à distribuer blâmes et distinctions, le sourcilleux auteur de *l'Art poétique* refuse de donner à Molière le prix que celui-ci eût pu à juste titre revendiquer.

Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures  
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,  
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,  
Et, sans honte, à Térence allié Tabarin.

Ce jugement est fort révélateur : en un siècle qui entreprend de définir et de hiérarchiser les genres, il ne semble pas acceptable qu'un même auteur puisse si résolument brouiller les cartes. Pour un esprit rationnel, qui juge à l'aune du goût et des règles, comme Boileau, on ne saurait tout mettre dans le même sac :

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,  
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*

Voltaire, tout aussi rigoriste en matière d'esthétique classique, pensera de même, ne disculpant Molière de ces critiques qu'en affirmant que lui-même n'était pas dupe des disparités de son œuvre : « Si Molière avait

donné la farce des *Fourberies de Scapin* pour une vraie comédie, Despréaux [Boileau] aurait eu raison » mais « Molière ne pensait pas que *Les Fourberies de Scapin* valussent *L'Avare*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*, ou fussent du même genre ». Il y aurait donc un Molière « pour rire » qui — c'est encore Voltaire qui le dit — « défère au goût du peuple », un Molière-Tabarin, et un Molière sérieux, pour esprits plus fins et goûts plus subtils, un Molière-Térence. Une telle distinction, on le verra, ne résiste guère à l'analyse. On peut tout au contraire penser que la grande originalité des *Fourberies de Scapin*, sensible à la surprise même qu'elles ont pu causer en leur temps, réside précisément dans cette volonté qu'elles manifestent de concentrer toutes les ressources du comique, en alliant — ce qui ne s'était jamais fait — Térence à Tabarin, pour créer une forme de comédie totalement neuve et si parfaitement équilibrée que, plus de trois siècles après, on s'évertue encore à en rechercher l'alchimie secrète. Molière, fidèle en cela à la tradition comique et à la théorie classique de l'imitation, ne s'est jamais privé d'aller chercher son bien là où il l'entendait. Ses emprunts, qu'on a complaisamment relevés et que ses adversaires ne se faisaient pas faute de lui reprocher, méritent, dans le cas des *Fourberies* tout spécialement, d'être regardés de près. Ils traduisent en effet en profondeur la nouveauté radicale du projet molièresque, qui fait appel à des tendances jusque-là divergentes, voire opposées, et qui, les fondant dans une création qui lui est propre, apparaît à la fois comme le point d'aboutissement de toute une tradition et comme le point de naissance de ce qui est vraiment la comédie moderne.

### *L'art du théâtre*

La première forme de cette tradition, la plus lointaine et la plus littéraire, c'est celle de la comédie antique, et plus précisément de Térence, lui-même

héritier de tout un passé grec et latin. En choisissant le sujet des *Fourberies de Scapin*, Molière choisit même, dans l'œuvre de Térence, la comédie la plus caractéristique de la longue évolution du théâtre antique. Le *Phormio*, dont il s'inspire, est en effet une comédie où Térence retrouve la veine grecque sous sa forme la plus achevée, celle de la « comédie nouvelle » qui, avec Ménandre, avait abouti à un type de pièce très épuré, délaissant les effets physiques et mimiques de la « comédie ancienne » pour s'intéresser davantage aux réalités sociales et psychologiques, à travers une intrigue très élaborée. Le héros de la pièce, qui lui donne son titre, Phormio, est un parasite, personnage lui-même venu de la société hellénistique dans laquelle il s'était épanoui, sorte de « nouveau pauvre » engendré par le développement des richesses mobilières et le transfert des fortunes. Térence l'emprunte directement à un modèle grec — une comédie, perdue, d'Apollodore de Carystos qui gardait le souvenir du véritable Phormio, un de ces parasites royaux qui proliféraient dans l'entourage des princes et qui s'était attaché, vers 300 av. J.-C., au roi Séleucus. La comédie latine garde d'ailleurs une très forte coloration grecque : l'action se déroule à Athènes, et l'élément juridique sur lequel repose l'intrigue (une loi permettant au plus proche parent d'une orpheline de l'épouser ou d'organiser son mariage) vient de Grèce et n'existe pas à Rome. Sur ce schéma grec, Térence construit, avec le *Phormio*, une comédie typique de ses propres conceptions : intrigue complexe ; large place faite à l'étude des mœurs et des caractères ; effets comiques liés à la finesse des réparties ; ton souriant, mais jamais grossier. Comédie littéraire, faite pour être goûtée par un public cultivé, féru d'hellénisme, et capable d'apprécier la complication d'une action qui se plaît au jeu des rencontres et des dédoublements, et qui tisse, autour des mensonges et des ruses, de subtiles variations.

Le sujet est si riche que Molière va le reprendre sans en changer grand-chose : deux cousins, Phédria et Antiphon, profitent de l'absence de leurs pères,

Chrémès et Démiphon, pour tromper la surveillance de l'esclave Géta commis à leur garde, et pour mener à bien leurs propres amours. Phédria s'entiche d'une petite esclave qui vit dans la maison d'un marchand de filles et cherche l'argent nécessaire pour la racheter. Antiphon, quant à lui, tombe amoureux d'une jeune beauté qui vient de perdre sa mère et dont personne ne sait ce qu'est devenu le père. Grâce à l'habileté du parasite Phormio, toujours à l'affût d'intrigues et d'affaires intéressantes, il épouse l'orpheline. Lorsque les deux pères reviennent, ils découvrent les fredaines de leurs fils, mais la volonté qu'ils ont de faire plier les deux jeunes gens, pour lesquels ils ont d'autres projets matrimoniaux, se heurte à la ruse de Phormio qui parvient à leur soutirer de l'argent et à les calmer par de fausses promesses. Les choses s'arrangent lorsqu'on apprend que la jeune orpheline n'est autre que la propre fille de Chrémès et que c'était elle précisément que le vieillard réservait pour Antiphon. Grâce à une nouvelle fourberie, Phormio parvient à conserver l'argent qu'il avait soutiré et à ridiculiser Chrémès, tout en se ménageant table ouverte chez le vieillard.

On le voit : l'intrigue du *Phormio* est reprise très directement dans *Les Fourberies de Scapin*, et l'emprunt est d'autant plus direct que nombre de scènes, voire de jeux de scène, passent directement d'une comédie à l'autre. Toutefois, Molière ne s'enferme pas dans son modèle. Jugeant sans doute le rythme et le ton de Térence un peu sages, il les enrichit d'autres apports. Et pour ce qui est de la comédie latine elle-même, il ne néglige pas sa forme primitive, plus directe et plus physique, en faisant appel à Plaute. Ainsi la célèbre scène 6 de l'acte II des *Fourberies de Scapin* qui voit Silvestre, déguisé en spadassin, menacer un Argante tout tremblant qui se cache derrière Scapin vient-elle d'une scène équivalente des *Bacchis*, où le rusé Chrysale fait peur au vieillard Nicobule et lui soutire de l'argent en le mettant face à Cléomaque, un soudard menaçant. L'utilisation que Molière fait ainsi de Plaute dans un sujet emprunté à Térence montre qu'il n'en-

tend se couper d'aucun des aspects de la tradition antique. Celle-ci constitue la composante première de sa comédie, la strate fondamentale. Relation au demeurent symbolique : le théâtre gréco-latin, redécouvert par les humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle, apparaît bien comme la matrice originelle de la comédie qui se trouve liée de la sorte, comme les autres genres, à l'Antiquité, modèle et référence de l'esthétique classique. En jouant totalement, dans *Les Fourberies*, de l'imitation, Molière s'inscrit dans la plus pure orthodoxie littéraire. La Bruyère, comme Boileau, relèvera cette filiation entre Térence et lui, mais là encore pour regretter que Molière ne s'entienne pas à la « politesse », à l'« élégance » de Térence : « Quel homme on aurait pu faire de ces deux comiques ! » soupire-t-il.

C'est que Molière échappe aux cadres, aux cloisonnements, au respect strict et aveugle des règles. *Les Fourberies* le montrent mieux que toute autre pièce. Sur une intrigue romanesque où tout, comme chez Térence, s'emboîte bien et où les méandres de l'action laissent toute place aux caractères pour s'exprimer. Molière greffe un autre rameau, totalement différent : celui de la farce. La tradition, ici, est française : elle vient du théâtre médiéval et de ces intermèdes bouffons et grossiers qui « farcissaient » les longues représentations sacrées, pour apporter un peu de divertissement en mettant en scène des personnages ridicules. Fondée sur des mécanismes simples, cherchant à faire naître un rire-réflexe plus qu'un rire-réflexion, la farce se trouve liée à une dramaturgie qui repose sur deux types d'effets : les uns verbaux, qui jouent du langage pour en tirer les plaisanteries les plus grosses, voire les plus grasses ; les autres gestuels, qui donnent à l'élément physique une place prépondérante. Autour de thèmes privilégiés, dont la tromperie fait le fonds, des types convenus s'agitent dans une fantaisie au rythme enlevé qui ne recule devant aucune grossièreté de mot ou de posture. Théâtre très primaire, qui n'a besoin que des simples tréteaux, d'un décor sommaire et de quelques accessoires, la farce n'a cessé

d'être un genre populaire. Au XVII<sup>e</sup> siècle, elle a même trouvé un moment de gloire dans les années 1620, avec une floraison de farceurs exceptionnels : Turlupin, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille, et l'illustre Tabarin qui mène parade au Pont-Neuf. Molière, dit-on, allait les voir jouer dans son enfance. Si l'évolution du théâtre et des mœurs, amorcée vers 1630, a jeté le discrédit sur ce que Scarron appelait « les mauvaises plaisanteries des farceurs », celles-ci n'en ont pas moins gardé toute leur vitalité, notamment en province. Lors de sa longue période de tournées provinciales, Molière n'a pas cessé de jouer la farce et, fait symbolique, lorsqu'il s'installe à Paris en 1658, il fait entrer dans sa troupe le dernier des grands farceurs, Jodelet. Aussi, quand en 1671 sont représentées *Les Fourberies de Scapin*, le public populaire se retrouve-t-il en pays connu : ce valet ingénieux, dont l'habit est rayé de bandes verticales, comment ne rappellerait-il pas le personnage et le costume rendus célèbres par Turlupin, d'autant que la consonance finale des deux noms — Sca/pin — Turlu/pin — engage au rapprochement ? Et ces coups de bâton, ces déguisements de soudard, ce sac surtout où l'on fait entrer un nigaud pour le battre, un autre farceur, Tabarin, les a déjà rendus célèbres, les empruntant lui-même à la vieille tradition des fabliaux, à moins que ce ne soit à quelque conte italien de Straparole, dans *Les Facétieuses Nuits*. Molière lui-même avait trouvé à l'accessoire une indéniable valeur comique, puisque l'on sait qu'il avait joué en 1661 une farce, aujourd'hui perdue, intitulée *Gorgibus dans le sac*. Farcesques aussi, toutes ces variations sur la ruse, avec au passage, lorsque Scapin se retrouve découvert par Géronte, le vieux thème favori de la farce, celui du « trompeur trompé ». La filiation suit parfois même des chemins facilement repérables : Zerbinette qui apprend à Géronte le tour qu'on lui a joué (III, 3) et surtout le vieillard qui se plaint de l'imprudencence de son fils embarqué sur une bien malencontreuse galère (II, 7) viennent tout droit du *Pédant joué*, une comédie de Cyrano de Bergerac

qui faisait elle-même une large place à la tradition de la farce. L'emprunt, ici, est même citation pure et simple, puisqu'il va jusqu'à reproduire mot à mot les répliques originales. Et pourtant — la chose est révélatrice — inventé par Cyrano, le « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » est bien totalement moliéresque. C'est l'utilisation qu'en fait Molière qui lui donne toute sa valeur : il ne représente en fait qu'une pièce d'un patchwork dont chaque élément n'existe que par le rapport qui l'unit aux autres. Le grand art de Molière, dans *Les Fourberies*, c'est bien de tisser, avec des fils multiples, un ensemble qui a sa propre unité, et où les coutures ne se voient point.

À cet égard, la création de Scapin apparaît comme une réussite totale. Pas de personnage de théâtre qui paraisse plus typiquement français, à tel point qu'il figure au panthéon national des champions de la ruse et de la subtilité, à mi-chemin entre Panurge et Figaro. Pourtant Scapin est bel et bien italien, non seulement parce que la comédie se déroule à Naples, mais plus radicalement parce que Molière est allé le chercher dans le théâtre italien, autre source à laquelle il puise abondamment. On sait que Molière a été directement en contact avec les Comédiens-Italiens puisqu'en 1658, lorsqu'il s'installe à Paris, il partage avec la troupe du célèbre Scaramouche la salle du Petit-Bourbon. À ce contact, il se familiarise avec les diverses formes de la tradition comique italienne. La *commedia erudita*, d'abord, transposition de la tradition antique de Plaute et surtout de Térence, avec son intrigue compliquée se terminant par d'heureux mariages, ses situations piquantes, ses thèmes et ses types, et ses dialogues alertes où intervient souvent l'emploi de dialectes. La présence, au centre des *Fourberies*, d'un valet rusé et insolent, des situations emmêlées, avec quiproquos, reconnaissances et mariages finals, des Turcs, un jargon soldatesque : on trouve tout cela dans nombre de ces comédies italiennes, et par exemple dans *La Sorella* de Della Porta, reprise par Rotrou en 1647, sous le titre de *La Sœur*, comédie que Molière

imite à son tour en lui empruntant non seulement son ouverture et plusieurs situations particulières, mais aussi en construisant son personnage de fourbe sur le modèle du valet qui en est le héros : Ergaste, « esprit inimitable », qui évoque lui-même son « génie de la fourberie », comme Scapin le fait à son tour dès son entrée en scène. Ce Scapin qui vient aussi tout droit de l'autre grande veine comique illustrée par les Comédiens-Italiens : la *commedia dell'arte*. Si la finale de son nom rappelle Turlupin, la syllabe initiale semble bien un hommage direct à Scaramouche, personnage vif et agile, créé par Tiberio Fiorelli, le chef de la troupe installée au Petit-Bourbon, et qui est un type très représentatif de ce théâtre de l'improvisation, du geste et des lazzi. Comme lui, Molière entend très vite se créer un personnage typique, caractérisé par un habit, un aspect physique, un nom. S'il trouve sa voie en se construisant, avec Sganarelle, un type complexe et très personnel, qui traverse toute son œuvre, symptomatique est le retour, avec Scapin, au type premier qu'il s'est créé : celui de Mascarille, dans *L'Étourdi*. Celui-ci représentait un avatar du *zanni* italien, valet fourbe et plein de ressources, qui supplée par les prodiges de son esprit inventif aux insuffisances d'un jeune maître maladroit. Peut-être Molière a-t-il même directement emprunté son Scapin à un personnage de Beltrame, puisqu'un valet du nom de Scappino apparaît dans une *commedia* tramée par celui-ci, *L'Inavvertuto*. Toujours est-il qu'avec Scapin, l'agilité bondissante du corps et de l'esprit, la promptitude d'improvisation et la malice inépuisable trouvent leur héros éponyme, qui vient comme remplir et animer la silhouette qu'en avait gravée Callot, dans sa série des *Balli*, vers 1622 : large habit flottant, petite pèlerine sur l'épaule, batte au côté, feutre sur l'oreille. Dans son habit à rayures et à brandebourgs, avec son sac en forme de manteau et son bâton à portée de main, le Scapin de Molière immortalise un type jusque-là très falot. Cas unique, si l'on y pense, que ce personnage façonné par Molière sur la scène française et qui s'af-

ferme, en une seule pièce, comme un des types majeurs de la *commedia dell'arte*, au côté de ces figures maîtresses que sont un Pantalon, un Arlequin ou un Polichinelle. Avec Scapin, Molière ne puise dans la tradition italienne que pour l'enrichir d'une de ses plus belles réussites.

*Les Fourberies* sont donc une pièce faite un peu de tout, de comédie latine, de farce, de théâtre italien, et même de comédies moliéresques : on y trouve aussi, en effet, des souvenirs précis de *L'Étourdi*, du *Médecin volant*, du *Tartuffe*, de *L'Avare*, de *Monsieur de Pourceaugnac*, en attendant qu'une séquence entière passe, sans presque de changement, dans *Le Malade imaginaire*. De ces bribes diverses, de ces emprunts disparates, en prenant dans chaque veine ce qu'elle a de meilleur et en compensant les défauts de l'une par les qualités de l'autre, Molière construit une pièce unique en son genre, qui apparaît presque comme un concentré du théâtre comique. On y revient aux sources premières du rire, avec les contorsions clownesques d'un valet caméléon, capable de contrefaire sa voix, son corps, ses sentiments, et de gruger tous les benêts qui s'exposent à sa malice. On s'y réjouit devant les méprises, les coups de théâtre, la fantaisie d'une intrigue virevoltante, à constants rebondissements. On y sourit aux complications sentimentales, aux émois de jeunes cœurs transis et malhabiles, aux jeux de l'amour qui révèlent, chez les jeunes filles notamment, des caractères subtilement nuances. On y découvre même, derrière les pitreries du fourbe, quelques confidences plus secrètes qui lui donnent presque parfois les traits d'un philosophe. Tout ceci explique la difficulté que la critique éprouve d'ordinaire à classer la pièce dans une catégorie bien définie, y voyant tantôt une farce bouffonne, tantôt une comédie d'intrigue, tantôt même une comédie de mœurs, voire de caractères. Telle est bien l'originalité fondamentale d'une pièce qui est tout cela à la fois, et même un peu plus, s'il faut en croire un spécialiste en la matière, Jacques Copeau, lorsqu'il n'y

voit rien de moins que « l'expression du théâtre en soi, du pur théâtre ».

### *Une philosophie du plaisir et de la liberté*

À la suite de Copeau, précisément, et de sa mise en scène célèbre des *Fourberies*, on a beaucoup insisté sur le caractère essentiellement scénique de la pièce. De ces interprétations modernes, on retiendra surtout que le premier thème de la comédie, c'est peut-être bien, en effet, le théâtre lui-même. La présence, au cœur de l'action, d'un créateur d'intrigues, capable d'inventer de toutes pièces des situations qu'il impose, comme à autant de personnages, à tous ceux qui l'entourent ; sa faculté de nouer et de dénouer les situations ; ce génie qu'il affiche, et qui excelle aux « adresses », aux « fabriques » et autres « gentilleses » ; tout cela n'est-il pas comme la métaphore de l'homme de théâtre ? Lorsque Scapin affirme : « Je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier » (I, 2), les mots qu'il prononce pourraient s'appliquer, sans en rien changer, à Molière lui-même. Et la confusion est d'autant plus permise qu'en 1671, lors de la création, Scapin et Molière ne font qu'un. Dans ces conditions, on peut même être tenté de voir quelque confiance personnelle du dramaturge dans le découragement passager de son personnage. Sortant de la longue querelle du *Tartuffe*, où il a dû subir affronts et interdictions ; venant tout juste, l'année précédente, d'essuyer le violent pamphlet d'*Élomire hypocondre*, somme de tous les ragots colportés contre lui, n'est-ce pas Molière tout autant que Scapin qui se trouve autorisé à affirmer : « Le mérite est trop maltraité aujourd'hui [...] et je me dépitai de telle sorte contre l'ingratitude du siècle que je résolus de ne plus rien faire » (I, 2) ? Mais telle est la vertu du théâtre qu'il sert de contrepoids, de contrepied, voire de pied de nez face à la réalité. Avec Scapin,

Molière redonne vie, en lui, à cette faculté d'exalter le monde du factice et de l'illusoire, de la fantaisie et du rêve. En puisant, comme on l'a vu, aux sources primitives de la comédie, il crée un personnage de héros-démiurge, auteur, metteur en scène et acteur tout à la fois. La glorification, en Scapin, d'un génie inventif appliqué à entraîner les rieurs de son côté et à se moquer de tous les esprits étroits et chagrins projette proprement sur le théâtre l'activité même de Molière et l'essence de son art. Rien d'étonnant donc à ce qu'on retrouve, dans *Les Fourberies de Scapin*, des situations, des personnages, des thèmes déjà rencontrés ici et là tout au long de l'œuvre moliéresque, et même tout au long de l'histoire du théâtre. Scapin n'est autre, en effet, que l'homme de théâtre par excellence, l'arrangeur d'intrigues, l'habile machiniste qui tire les ficelles, le comédien en constante représentation, l'auteur de bons mots, le directeur d'acteurs même. Devant Octave, il joue le rôle d'Argante ; devant Géronte, il se fait passer pour bretteur gascon, puis pour soudard tudesque, et parvient même à représenter à lui tout seul une troupe entière de spadassins ; devant les fils, il joue à se moquer des pères ; devant les pères, il joue à s'irriter contre les fils ; et il apprend à Octave à jouer le rôle d'un fils courageux, et à Silvestre à contrefaire son visage et sa voix. Né pour le théâtre, pour la parade, pour la fête, il n'existe que par eux. Il en tire cette séduction, qui force les applaudissements, et cette joyeuse impunité qui donne à tout ce qu'il entreprend la légèreté du monde des apparences. Les coups qu'il donne sur l'échine de Géronte ne prêtent pas vraiment à conséquence, car ils sont donnés « pour rire », comme diraient les enfants ; et sa mort finale est elle aussi une mort factice, dont il se relève pour venir saluer son public. Suprême pirouette de ce farceur sublime, qui clôt la fête sur un faux air de souffrance et achève la comédie sur l'image feinte de sa mort ; le mot de la fin apparaît comme le bouquet final d'une scène d'apothéose où le personnage, feignant d'être déchu, trouve le moyen d'apparaître dans toute

sa gloire : triomphe du rire, triomphe du théâtre, triomphe de cette illusion comique dont Scapin apparaît comme le héros emblématique.

Le théâtre est donc premier dans *Les Fourberies de Scapin*, ce qui a pu pousser certains critiques à affirmer que la pièce se réduisait à une belle mécanique, et que le dessein de Molière y était purement théâtral, technique presque, à l'exclusion de toute autre préoccupation. Une telle interprétation, si elle met l'accent sur un aspect, on vient de le voir, essentiel, fait toutefois peu de cas de la richesse thématique d'une pièce qui ne le cède en rien, sur ce plan, aux autres comédies moliéresques. On a fait remarquer, dans un ouvrage consacré à la thématique de Molière, qu'il n'y a, dans son œuvre, « pas de spécialité, pas de hiérarchie des genres vouant telle catégorie de pièces à tel réseau de thèmes au détriment de tel autre. La cohésion est totale<sup>1</sup> ». *Les Fourberies de Scapin* illustrent parfaitement cet aspect des choses. Le motif théâtral s'y déploie sur un fond thématique très dense, et qui touche aux aspects familial, social, moral qu'on retrouve dans d'autres comédies qu'on pourrait croire de plus haute volée. Ainsi en est-il du thème structurant de la pièce : celui de l'opposition des pères et des enfants. La figure du père apparaît, dans *Les Fourberies*, comme parfaitement représentative de l'image globale qu'offre le personnage dans la comédie moliéresque. Le père est autoritaire : c'est lui qui détient sur son fils un pouvoir que lui garantit d'ailleurs la loi. Argante peut, à juste titre, invoquer ses « droits de père » (I, 4). Ce pouvoir se manifeste d'abord dans l'éducation : le père exerce sur ses enfants une surveillance attentive et rigoureuse et Géronte, adepte de la manière forte, est d'avis que le rôle du bon père est de bien « morigerer » son fils. Soumis à cette tutelle, les enfants ne pensent qu'à lui échapper, et l'absence du père en est l'occasion rêvée. Mais que les pères reviennent, et les fils tremblent, infantilisés par cette relation familiale qui les soumet entièrement au regard de ce dieu tutélaire

---

1. J. Truchet, *Thématique de Molière*, S E D E S, 1985, p. 8