

<https://doi.org/10.17234/SRAZ.69.9>

UDC 821.133.1.09 Molière

Original scientific paper

Reçu le 19 février 2024

Accepté pour la publication le 6 mai 2024

## Molière : L'inadapté et l'inadaptable

Maja Vukušić Zorica  
Université de Zagreb  
Faculté de Philosophie et Lettres  
mzorica@ffzg.unizg.hr

Écrire sur Molière lors de ses anniversaires, celui de sa naissance en 2022 et celui de sa mort en 2023, et dans le contexte des adaptations, semble prétentieux. Eu égard à la tradition croate encore globalement méconnue des adaptations précoces de Molière (fin XVII<sup>e</sup>, début XVIII<sup>e</sup>), nous aimerions poser la question de l'adaptation d'un texte littéraire et mettre en valeur tout ce qui est laissé de côté : non seulement le côté « civilisationnel » (l'inexistante transposition de cette « civilisation de la cour ») mis en valeur dans le cas des *frančezarije* par les spécialistes croates, mais surtout tout ce qui n'est pris en compte ni dans le concept des *adaptation studies* depuis Hutcheon. Ainsi, en racontant l'histoire d'un concept, celui de l'adaptation d'un texte littéraire, nous proposons de mettre en valeur les restes : la musique, la danse et le geste tout en examinant l'histoire de la comédie-ballet (et de l'opéra) et esquisser tout ce qui un concept, en créant un certain domaine d'étude, laisse passer sous silence. Le verdict semble inexorable : non seulement l'inexistence du côté civilisationnel de « la langue de Molière », mais surtout le fait que le texte littéraire – et ici dramatique – est dès l'abord la *lecture* d'un palimpseste qui est inévitablement aussi un événement à relire.

*Mots-clés* : Molière, adaptation, adaptation studies, musique, danse, ballet, comédie-ballet, opéra, geste, frančezarije

Rien ne tue plus efficacement la recherche que de se cantonner dans la recherche : à force de se faire gloire de sa gratuité, elle la monte en épingle et se satisfait bientôt de son plaisir, qui est de tourner en rond.  
(Beaussant 1994 : 212)

[...] dieses Herauslesen aus Sternen, Eingeweiden, Zufällen [...]  
(Benjamin in Szendy 2022 : 186)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“, dans *Gesammelte Schriften*, vol. II, Suhrkamp, Berlin, 1991, p. 209. Voir la traduction de Michel Vallois : „Théorie de la ressemblance“, dans *Walter Benjamin*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, Jean-Michel Place, 1991, p. 64 in Szendy 2022 : 186 : « [...] cette lecture à partir des étoiles, des entrailles et des coïncidences [...] »

## Protase sur l'adaptation

Que l'adaptation demeure l'une des questions cruciales de l'héritage de Molière confirme un scandale-litige récent surgi lors de l'anniversaire de Molière en 2022.

« Classique » dans plusieurs sens du terme, Molière n'est pas seulement un monument national : il est entré, bon gré mal gré, encore une fois dans l'actualité récemment suite au procès de Georges Forestier, grand spécialiste de Molière – qui a écrit sa biographie publié par Gallimard en 2018 et dirigé l'édition complète de ses œuvres dans la collection de la Pléiade publiée en 2010 –, qui poursuit en justice la Comédie-Française, nommée « la Maison de Molière », pour violation de ses droits d'auteur à cause de la présentation de *Tartuffe ou l'hypocrite*<sup>2</sup>, qu'il considère comme son adaptation et soi-même comme son auteur-adaptateur<sup>3</sup>.

*Le Tartuffe ou l'hypocrite* est une version inédite, censurée par Louis XIV en 1664, car trop critique envers le catholicisme, que Molière rallonge en passant de trois à cinq actes et y dilue la satire des dévots pour la transformer en *Tartuffe ou l'imposteur* (1669), version édulcorée et connue de tous. Cette nouvelle version ramassée, publié en 2021 (éditions Portaparole), restituée, donc, réécrite et mise en forme redevient une satire religieuse percutante.

Depuis 2011 Forestier essaie de retrouver la version originale en trois actes, mais le manuscrit n'existe pas. Il se lance, donc, à l'écriture-adaptation : il est parti de la pièce en 5 actes et a coupé l'acte II et l'acte V en supprimant deux personnages, Valère et Mariane, qui l'entraîne à la réécriture pour transférer les vers, tout en inventant les quatre vers de conclusion :

ORGON :

Vous mettez votre nez où vous n'avez que faire.

Laissons au ciel le soin de détromper ma mère,

Puis par un doux hymen couronnons en Damis

La constance et l'ardeur d'un cœur vraiment épris.

FIN

Quel serait l'enjeu de cette histoire et du contentieux judiciaire dont une première audience était prévue au tribunal judiciaire de Paris le 24 novembre 2022 ?

Tout dépend de la signification du concept de l'adaptation, non seulement pour les adaptations étrangères, ici croates, qui font partie des « frančezarije »,

---

<sup>2</sup> La présentation du célèbre metteur en scène belge Ivo Van Hove, avec Dominique Blanc, Denis Podalydès et Marina Hands dans les rôles principaux, pour célébrer l'anniversaire des 400 ans de naissance de Molière, a été un succès commercial et critique, jouée à 40 reprises à guichets fermés, et entamant une tournée européenne en 2022. La pièce a fait salle comble dans les cinémas Pathé, partenaires de la Comédie-Française.

<sup>3</sup> Voir les grands quotidiens français du 25 et du 26 octobre 2022 ([https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/10/25/theatre-bataille-juridique-autour-du-tartuffe-de-la-comedie-francaise\\_6147278\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/10/25/theatre-bataille-juridique-autour-du-tartuffe-de-la-comedie-francaise_6147278_3246.html)) et la radio (<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-zoom-de-la-redaction/le-zoom-de-la-redaction-du-mardi-25-octobre-2022-6025813>).

phénomènes qui font voir le choix délibéré de la culture française de la part des Ragusains vers la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècles à Dubrovnik, mais aussi pour l'héritage de Molière lui-même en France.

Cette anecdote montre que le concept de l'adaptation détient aussi un volet juridique non négligeable qui s'avère quelquefois crucial<sup>4</sup> et que Molière, même quatre siècles plus tard, est bien loin de finir de rire.

### ***Adaptation studies* et tout ce qu'ils laissent tomber en creux**

Dans cette atmosphère-là, où l'ombre de Molière sème la zizanie 400 ans après sa naissance en France, le titre de mon texte peut sembler prétentieux, un peu comme une tempête dans un verre d'eau, comme diraient aussi les Croates. Car, Molière lui-même était loin d'être inadapté – il était même le favori du roi et ses pièces étaient adaptées, c'est-à-dire parodiées, dès son vivant. En plus, l'adaptation elle-même en tant que concept semble aujourd'hui faire partie d'un domaine cantonné dans son destin usuel des « studies », juste assez révolutionnaire pour les professeurs (*academics*), et nommé « adaptation studies ». La théorie de l'adaptation de Linda Hutcheon a ses qualités dans l'éclaircissement de certaines notions, dans le défrichage d'un territoire, et surtout l'ouverture vers d'autres domaines, en dehors de la dyade littérature-film. Le grand tort que Hutcheon rectifie c'est de ne pas réduire les adaptations à des copies plus ou moins réussies, surtout celles, traditionnelles, qui naissent en partant de la littérature car derrière une telle démarche il y a toujours ce maudit concept de la représentation et la tête d'Aristote. Hutcheon va donc, et je simplifie pour pouvoir passer à mon propos, inaugurer les adaptations comme des réalisations des potentiels détenant leurs propres valeurs selon le médium, le moyen et le contexte de l'adaptation. Très bien.

Le problème que nous comptons adresser ici est son hypothèse passée sous silence, « the elephant in the room » : c'est que le texte « source » est toujours considéré comme une référence, un point de départ *fixe, fixé* pour pouvoir permettre de nommer ses avatars ultérieurs « adaptations ». Et ce n'est pas seulement à cause des « pertes » incontournables dans les adaptations. Or, si

---

<sup>4</sup> Selon la presse, la Comédie-Française ne souhaite pas se prononcer publiquement (son avocat est Maître Julien Guinot-Deléry), mais considère le travail de Forestier comme la restitution du texte originel de Molière par un universitaire, alors que Forestier, à travers son avocat Jean-Paul Carminati, considère qu'il a « créé cette pièce avec Molière », qu'il a « créé un objet nouveau qui n'existait pas jusqu'ici ». Aucun contrat n'a pas été signé pour permettre la représentation du *Tartuffe* de Forestier – l'avocat de Georges Forestier ironise : « Ce serait un peu fort de café d'interdire le Tartuffe. Ce serait une tartufferie suprême » –, mais le « malentendu » provient d'un échange de mails du début de 2021 qui n'a, selon le Maître Carminati, aucune valeur juridique car il ne précise ni le nombre des représentations, ni les dates/la durée, ni les lieux, ni l'étendue/la portée géographique, ni les conditions financières de l'autorisation à l'avantage de Georges Forestier en tant que membre de la SACD. Carminati insiste que le droit reconnaît que du moment où l'on arrange, où l'on remonte une œuvre du domaine public, c'est une œuvre originale, donc témoigne aussi, à sa manière, le contrat d'édition pour le livre.

L'on convient que l'adaptation n'est pas une « copie » de l'original, est-ce qu'on peut toujours parler des « pertes » ? Je passe.

En ce qui concerne ces « pertes », *for the lack of a better word*, dans le cas des « frančezarije », par exemple, les spécialistes ont déjà constaté qu'une bonne partie des notions culturelles que Molière transmet dans ses textes, et non seulement la galanterie, mise en relief par plusieurs, mais surtout toute cette culture, « civilisation » de la cour qui détient ses propres lois et ses propres caprices, n'existe pas. Le monde « cadencé » des pièces de Molière, auquel participe Lully, et Charpentier après, entre autres, fonctionne comme un menuet, la danse favorite du Roi Soleil – et les valeurs inaugurées par ses textes sont loin d'être subversives, pour employer un euphémisme<sup>5</sup>.

Les « frančezarije », par contre, qui ne se réduisent pas à des adaptations des œuvres de Molière mais sous-entendent une influence plus générale de la culture « à la française », sont nés comme une sorte de résistance envers la culture italienne, prédominante à l'époque à Dubrovnik. Ainsi, la culture française, cette culture de la Cour, est-elle, étrangement peut-être, reconnue à la République de Raguse, à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècles, comme la pièce de résistance qui pourrait engendrer une nouvelle culture à Dubrovnik. Et si nous parlons des « pertes », et il n'y a pas un brin de doute dans cette transposition-adaptation à Dubrovnik – les Ragusains ne se rendent pas compte que l'influence italienne à Paris, dans la vie culturelle du XVII<sup>e</sup> siècle et sous le règne du Roi Soleil, est notable – et non seulement à cause de la présence du Florentin Lully à la Cour.

Qu'en est-il donc de ces « pertes », de tout ce qui n'est pas inclus dans le cas des « frančezarije », en dehors des notions culturelles : de la danse, du ballet, de la musique, des chansonnettes, de la musique instrumentale ? L'exemple de *Georges Dandin* est peut-être le plus intéressant pour la culture croate comme la première traduction, même si partielle, de Molière non seulement en Croatie, mais dans le monde slave tout entier, faite par Fran Krsto Frankopan, le seigneur croate qui a été décapité avec Petar Zrinski à Wiener Neustadt en 1671 pour avoir mené un complot contre le roi Léopold de Habsbourg dit Léopold 1<sup>er</sup><sup>6</sup>.

*Georges Dandin ou le mari confondu* devient, dans sa traduction, *Jarne bogati* – et Frankopan n'a traduit en slovène que 3 scènes et 4 lignes de la 4<sup>e</sup> scène du 1<sup>er</sup> acte, tout en commençant à traduire la 5<sup>ème</sup> ligne – et après, dans sa version intégrale, la pièce de Molière est adaptée pour devenir la « francezarija » *Ilija aliti mož zabezočen*<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Voir Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, le sens commun, 1981.

<sup>6</sup> Léopold de Habsbourg dit Léopold 1<sup>er</sup> (1640, Vienne – 1705), roi de Hongrie (1655), roi de Bohême (1657), archiduc d'Autriche (1657), roi des Romains (1658) et finalement Empereur élu du Saint-Empire romain germanique (1658).

<sup>7</sup> Numéro 2/3 de la revue *Mogućnosti* de 1978 (année XXV, Split : Slobodna Dalmacija, Katedra Čakavskog sabora u Splitu), surtout les articles de Deanović, Pavličić et Tomaso-  
vić. <https://www.knjizevni-krug.hr/wp-content/uploads/2022/06/Mogućnosti-1978-2-3.pdf>

Pour la pièce de Molière, Lully a composé une petite pastorale, un divertissement qui mettait en scène des bergers conventionnels, typiques pour la Cour, mais elle n'avait pas, dès l'abord, beaucoup de rapport avec la comédie de mœurs réaliste à laquelle elle était associée le jour de la fête, pour ne former qu'un seul spectacle<sup>8</sup>. Quand il fut donné à Versailles, *Georges Dandin*, tout comme *La Princesse d'Élide*, étaient précédés, séparés et suivis par les intermèdes aux personnages de la pastorale.

Imaginez le début, Georges Dandin, dans un somptueux décor animé par des jets d'eau naturelle, entourés de huit bergers, dont quatre dansaient et quatre jouaient de la flûte. Et puis l'irruption de la bergère Clovis qui ne réussit à intéresser Georges à la nouvelle du suicide de ses deux compagnons et qui reste seule à interpréter une plainte. Cette plainte témoigne de l'influence italienne<sup>9</sup>, tout comme *La Princesse d'Élide*, qui inaugure, dans l'œuvre de Lully, « les transpositions en langue française des modèles ultramondains » (La Gorce 2002 : 511). Or, la plainte de la bergère Clovis sur la mort de son amant s'avère fausse : elle retourne avec la belle nouvelle que Tircis et Philène ont été sauvés par six bateliers. Georges Dandin est toujours indifférent et se retire permettant aux bateliers d'exécuter un nouvel intermède, une danse. Sans aucune transition, la pièce continue et, suite aux mauvais traitements de sa femme, Georges Dandin accepte, sur les conseils d'un des amis, de noyer ses malheurs dans le vin. Un tableau allégorique représente la fin du spectacle, où une foule de bergers, « partisans de l'Amour », s'opposent à la suite de Bacchus, renforcée par les nouveaux effets créés par Vigarani, tout comme pour *La Princesse d'Élide*. Tous les personnages interprétaient des chœurs ou des danses avec des accessoires et des instruments (La Gorce 2002 : 505-506).

Ainsi la pièce « originale » de Molière – n'en parlons même pas des *frančezarije* – fait-elle déjà voir qu'elle était elle-même adaptée à travers l'introduction de nouveaux éléments en dehors du texte : la musique et la danse, et aménagée à faire partie des événements royaux.

## Adaptation : la musique

Ces multiples adaptations font ressortir le problème d'une telle organisation des *adaptations studies* pour les études littéraires car – et la conclusion est tout sauf surprenante –, la source ou la position d'où l'on parle est dès l'abord *mouvante, fuyante, fugitive*.

Ce caractère fugitif et pas fixe des « sources », qui ne devaient donc pas s'appeler « sources », mais peut-être « inspirations » ou terrain à jeux, est visible dans le domaine des études littéraires à travers plusieurs phénomènes qui font

---

<sup>8</sup> A la reprise, le 9 novembre 1668, à Paris, au Palais Royal, Molière se prive de toute la partie musicale (La Gorce 2002 : 505).

<sup>9</sup> Au sujet des plaintes qui témoignent de l'influence italienne voir La Gorce 2002 : 511-512.

chavirer le concept de l'œuvre littéraire à adapter, dont, au premier abord, la musique.

Dans le domaine de l'adaptation des œuvres littéraires, surtout classiques, tel Molière, la musique semble passer au deuxième plan pour inaugurer l'étude des textes. Peu importe si l'œuvre de Molière a inauguré la naissance des comédies-ballets (et des spécialistes de ce genre polyvalent), ces formes qui annoncent à leur tour l'émergence de l'opéra, qui

emporte tout, parce qu'il est le *médium* le plus approprié à cette sensibilité nouvelle, qui préfère ce qui s'envole, ce qui fuit, ce qui coule, à ce qui maintient et définit : et c'est pourquoi l'architecture de ce temps, brisant les lignes, mystifiant l'œil, devient une sorte de musique de pierre qui est un défi à l'architecture (Beaussant 1994 : 109).

C'est la musique, par l'histoire de sa compréhension, qui pointe du doigt le fait que le théâtre de Molière n'avait jamais rien d'un art unidimensionnel, même à l'époque. Car, de nos jours, le théâtre est un art de la mise en scène et de la représentation (et beaucoup plus d'un texte), et la musique un art foncièrement temporel. Les deux semblent s'effacer aussitôt joués, et n'exister, dans une certaine mesure, que quand on les joue, comme s'ils disparaissent, ou presque, dès qu'ils n'ont plus de vie, plus de fonction<sup>10</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle la parole, le vers et la littérature constituaient la règle. En fait, si, à l'époque, la parole, les mots s'organisent par les figures dans un discours, la musique ne cesse de s'identifier au discours : elle parle comme la parole. Quand Lully dit : « mon récitatif n'est fait que pour parler », le sens de cette affirmation est, selon Beaussant, beaucoup plus fort que nous le considérons : le chanteur ne doit pas seulement articuler, prononcer comme un acteur tragique, mais la musique même est « monologues, tirades, répliques », « elle a les mêmes effets qu'une récitation tragique » (Beaussant 1994 : 135). Dans la musique, ce ne sont pas des stéréotypes, des formules toutes faites, selon une certaine définition habituelle de la rhétorique, mais des *figures* en tant que « mots d'un vocabulaire, les tournures d'une syntaxe, dont usait la langue musicale » (Beaussant 1994 : 136).

La musique est, selon Le Blanc (2014 : 34), « une composante latente du théâtre de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ». Et Louis XIV scelle un « mariage forcé » entre Molière et Lully, « les deux Baptiste », comme les appelle Mme de Sévigné, qui inventent « cet objet d'art, original, hybride et éphémère qu'est la comédie-ballet » (*Ibid.*).

Même si la musique de Lully est, selon certains, ennuyeuse – Romain Rolland, l'adepte de Haendel, la compare à « des steppes de récitatifs » (Beaussant 1994 : 202), elle, soutenue par le talent de Molière, réussit à créer un véritable « comique musical » (La Gorce 2002 : 517), que Lully allait développer surtout dans les comédies-ballets qui seront parmi les dernières des deux et marquent l'apogée de leur collaboration : *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Bourgeois gentilhomme*. Jamais la musique et la danse ne se sont intégrées plus parfaitement dans les

---

<sup>10</sup> Voir Beaussant 1994 : 73-75, qui fait cette réflexion au sujet de la musique seule.

comédies. Or, les deux n'étaient pas conçues pour servir la propagande royale et ne faisaient pas partie d'aucune fête censée célébrer la puissance du souverain<sup>11</sup>, et même si le Dauphin paraîtra plus tard (en 1681) dans les entrées des Biscayens et des Espagnols, aucune danse n'était destinée à être interprétée par le souverain ou son entourage (La Gorce 2002 : 521). Elles n'avaient non plus des effets de machinerie et la mise en scène se réduisait à un décor unique et les habits. Elles faisaient voir qu'elles n'étaient là que pour divertir le public avec la représentation des personnages vraisemblables de la vie quotidienne (La Gorce 2002 : 522), le comique des situations et les allusions piquantes au quotidien. Rappelons-nous le premier acte du *Bourgeois gentilhomme* où Lully a introduit la mélodie d'une chanson grivoise pour le fameux menuet chanté par Monsieur Jourdain.

Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, il [Lully] s'amusa, parfois au cours de démonstrations, à juxtaposer les airs de ballet et les pièces vocales les plus variés, à en modifier la structure pour créer des effets de surprise, à mélanger de manière aussi inattendue les styles français et italien. Les expériences auxquelles il se livra étaient souvent sans précédent. [...] Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, il adopta pour l'irrésistible intervention des avocats s'exprimant en français un duo divergent, élaboré à la façon de son pays natal. La démarche la plus porteuse d'avenir réside cependant dans le long dialogue des demandeurs de livrets à la fin du *Bourgeois gentilhomme*. Pour la première fois, Lully prouvait qu'il était capable de concevoir les récitatifs couvrant toute une scène d'une œuvre dramatique. (La Gorce 2002 : 542-543)

Ainsi l'alliance instable du texte et de la musique, même si adaptée à des occasions spéciales, ouvre-elle la voie à l'opéra français qui, en retour, l'asphyxie. En fait, Lully met la main sur le privilège de l'Opéra et multiplie les interdictions pour les théâtres de la ville, ce qui réduit leur licence musicale<sup>12</sup>. Molière remédie à cette rupture avec Lully en collaborant avec Marc-Antoine Charpentier<sup>13</sup>, le rival de Lully, qui compose les parties musicales du *Malade imaginaire*. Cette dernière œuvre, écrite pour les fêtes royales, est pourtant créé au Théâtre du Palais-Royal, dans son propre théâtre, le 10 février 1673. Molière, pour la première fois depuis 1659, n'est pas invité à représenter sa pièce comme un divertissement royal pour

---

<sup>11</sup> *Psyché* le sera (La Gorce 2002 : 549) et donna lieu à de nombreuses parodies (*Ibid.* : 552). Elle influencera les spectacles que Lully organisera ultérieurement à l'Académie royale de musique. La particularité de cette pièce est que Molière l'avait nommée « tragédie-ballet » (1671), en souvenir des Jésuites, mais en introduisant une nouvelle compréhension du terme : les intermèdes ne comprennent pas uniquement des entrées de ballet, ajoutées entre les actes, mais, à l'instar des comédies-ballets, ils introduisent de la musique vocale liée à l'action dramatique. En plus, Molière, pressé par le roi, demande Corneille de rédiger la majeure partie des vers récités, Quinault toutes les paroles chantées en français et Lully la plainte italienne (La Gorce 2002 : 544).

<sup>12</sup> Voir Le Blanc 2014 : 34.

<sup>13</sup> Charpentier est déçu que Lully ait empêché la représentation du *Malade imaginaire* à la Cour. « Or, fait remarquable, toutes les comédies nouvelles pour lesquelles Charpentier collabore à la Comédie-Française en tant que compositeur contiennent des parodies d'opéras de Lully » (Le Blanc 2014 : 61). Voir Le Blanc 2014 : 61-62.

le Carnaval devant la Cour. Le silence royal est dû au fait que le 13 mars 1672 Lully, soutenu par Colbert, a obtenu les lettres patentes du Roi pour fonder l'Académie royale de musique.

Les ordonnances royales (entre mars et août 1762) sont incitées par Lully qui cherche à étouffer toute concurrence à l'Académie royale de musique, qui devient monopoliste : Molière et tous les autres ne peuvent avoir plus de six violons et pas de danseurs (Le Blanc 2014 : 36). Aussi les représentations de *Psyché* au Palais-Royal en 1671 n'ont qu'un orchestre de vingt violons, et l'année suivante, il n'en compte que six. Le verdict est simple : « L'Opéra sonne le glas de la liberté de l'expression musicale sur la scène des théâtres parisiens » (Le Blanc 2014 : 36).

*Le Malade imaginaire* est aussi un réglage de comptes avec le Florentin à travers les fines allusions à Lully, la réaffirmation de la suprématie de la comédie sur l'opéra naissant et, selon Le Blanc, la première parodie d'un opéra, dans une certaine mesure, à travers le petit opéra impromptu de Cléante (l'acte II scène 5) :

parodie au sens musical du terme dans la fiction (Cléante et Angélique improvisent des paroles sur une musique supposée préexistante) et parodie générique de la part de Molière pour qui 'les sottises ne divertissent point' et dont la satire vise à la fois Pierre Perrin et Lully (Le Blanc 2014 : 35).

« Nous nous serions bien passés de votre impertinent d'Opéra », comme affirme Argan dans *Le Malade imaginaire* (Molière 2010, II : 681).

A la mort de Molière, le 17 février 1673, après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, le lendemain de la première représentation de *Cadmus et Hermione*, le premier véritable opéra français, en avril 1763, la troupe de Molière est chassée de la salle du Palais-Royal par Lully et s'installe à l'Hôtel Guénégaud où elle s'associe à la troupe du Marais. Molière ne vit pas une nouvelle ordonnance royale, le 21 février 1673, soit quatre jours après sa mort, qui impose deux chanteurs et six instrumentalistes sur la scène du théâtre (Le Blanc 2014 : 36).

Quand Molière invente la comédie-ballet, « chanter sur un théâtre ne va pas de soi. B. Louvat-Molozay<sup>14</sup> a mis au jour le souci constant de vraisemblance pour justifier la présence du chant dans le théâtre avec musique au XVII<sup>e</sup> siècle » (Le Blanc 2014 : 681).

## **Adaptation : la danse, le ballet, le divertissement**

Le caractère fugitif, éphémère de l'« ouvrage-source » est visible aussi dans la danse et le ballet, tout en tenant en compte que le concept contemporain de « chorégraphie », sa pratique et sa théorie, n'existe pas au XVII<sup>e</sup> siècle sous cette forme-là. L'exemple fameux en est le menuet pour faire danser M. Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* (octobre 1670), le mouton de Janneton chanté par M. Jourdain car « Je croyais Janneton » est un menuet de La Sablières qui eut assez

---

<sup>14</sup> Voir B. Louvat-Molozay, *Théâtre et Musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

de succès pour susciter des parodies, dont celle de Perrin, dont Molière et Lully se moquent dans cette scène (Le Blanc 2014 : 680)<sup>15</sup>.

Les circonstances de la naissance du genre de la « comédie-ballet » sont connues : dans la préface des *Fâcheux*, Molière explique les brefs délais, « quinze jours » de l'écriture et des répétitions de cette pièce représentée pour la première fois lors de la grande fête donnée au roi par le surintendant Fouquet, à Vaux-le-Vicomte, le 17 août 1661 (La Gorce 2002 : 476) :

Comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que, pour ne point rompre le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie ; mais comme le temps était fort précipité et que tout cela ne fut par réglé entièrement par une même fête, on trouvera peut-être quelques endroits du ballet qui n'entrent pas dans la comédie aussi naturellement que d'autres. Quoi qu'il en soit, c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité<sup>16</sup>.

C'est Molière, dans le premier acte des *Fâcheux*, sous les traits de Silvandre, qui demande Lully d'ajouter des « parties » à la courante dont il chantait la mélodie et sur laquelle il dansait. Lully lui fournit cet air et même quitte la scène pour aller le « chercher<sup>17</sup> » (La Gorce 2002 : 477-478). La comédie-ballet, dès sa première réalisation, peut être rattachée à la tradition du ballet de cour car données pendant la période du carnaval, en janvier et en février, étant donné qu'elles étaient censées permettre au roi et à son entourage de danser dans des entrées (La Gorce 2002 : 478).

Les rapports de ces deux genres varient selon les spectacles, s'adaptant l'un à l'autre non seulement pour chaque œuvre, mais aussi à des endroits et des occasions. *Le Mariage forcé*, *la Pastorale comique*, *le Sicilien* et *Les Amants magnifiques* présentaient quand même une conception dramatique différente, et comme l'explique Molière dans le livret du *Mariage forcé*, « comédie-mascarade », il s'agissait de faire voir comment le mariage transforme les gens, « tournent le plus en ridicules » (Molière 1978 : 707).

*Le Mariage forcé* représente un développement du genre car

ce n'étaient plus des danses ajoutées à la hâte entre les actes, et qu'on avait confiées à des rôles plus ou moins en rapport avec ceux de la pièce. Désormais, les entrées de ballet pouvaient intervenir plus souvent, à tout moment, même au milieu d'une scène, et le faisaient avec davantage de logique et

<sup>15</sup> Pierre Perrin, « Je croyais Janneton » publié dans *Le Nouveau recueil des plus beaux airs de cour* (1666 : 255) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123450f.image.f262.langFR>

<sup>16</sup> Molière, *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, t. I : 484 in La Gorce 2002 : 476. L'idée d'introduire les entrées de ballet dans les entractes existait déjà chez les Jésuites.

<sup>17</sup> Acte I, scène 3 (*Ibid.*, p. 495-496).

de cohérence au cours de l'action. Leur efficacité se trouvait renforcée par des pages vocales, qui ne s'apparentaient plus, comme dans *Les Fâcheux*, à de simples mélodies fredonnées, mais, revêtaient, à plusieurs reprises, la forme de 'récits' susceptibles de compléter les propos réservés aux acteurs. D'emblée, une véritable collaboration entre Molière et Lully s'était instaurée pour élaborer en commun une œuvre originale, où les membres de la troupe de l'un auraient, grâce à l'autre, la possibilité de révéler les diverses facettes de leurs talents (La Gorce 2002 : 481).

Ainsi cette insertion graduelle du ballet favorise-t-elle l'introduction de la musique qui fait monter les deux Baptiste sur scène – Molière chantant et Lully jouant les instruments. Lully introduit visiblement la musique italienne et les « chansonnettes » dès le *Mariage forcé*, et continue dans *le Sicilien*, *La Pastorale comique* et *Les Amants magnifiques*<sup>18</sup>, qui épousent à merveille l'apport assez important du ballet de cour, où le roi était généralement appelé à se produire.

A l'époque de *L'Amour médecin*, le Ballet, la Musique et la Comédie forment un heureux « ménage à trois », béni par le Roi. La pièce est donnée trois fois, les 14, 15 et 16 septembre et reprise plusieurs fois après que les acteurs ont quitté Versailles (La Gorce 2002 : 497)<sup>19</sup>, même si c'est la comédie, prééminente, qui propose ce mariage (Le Blanc 2014 : 37), et peu importe la rapidité avec laquelle Molière a dû écrire son œuvre : comme il dit, « lorsque je dirai qu'il a été proposé, fait, appris et représenté en cinq jours, je ne dirai que ce qui est vrai<sup>20</sup> ».

La danse et le ballet sont des éléments essentiels des *divertissements* royaux.

[...] le divertissement s'accroît selon la technique de composition musicale propre à la parodie ou à l'adjonction de paroles sur des airs de danses, pratique récurrente de l'époque, dont la mode remonte au XVII<sup>e</sup> siècle et qui est déjà mise en scène par Molière, dès sa première comédie-ballet en 1661, dans *Les Fâcheux* : « LISANDRE. – Comme à de mes amis, il faut que je chante / Certain air que j'ai fait de petite courante, / Qui de toute la Cour contente les experts, / Et sur qui plus de vingt ont déjà fait des vers » (Molière, *Les Fâcheux*, I, 5, in Le Blanc 2014 : 112).

Quand un air de danse est à la mode, les poètes composent des paroles qui peuvent être chantées sur cette mélodie. Or le divertissement, avant de devenir le terme utilisé pour désigner le *finale* des comédies, telle ou telle partie de la comédie ou de l'opéra, est employé dans un sens très large et général.

Plusieurs comédies-ballets, *La Princesse d'Élide*, *L'Amour médecin* et *Georges Dandin* étaient créées à l'occasion des fêtes organisées à Versailles, et ces conditions

<sup>18</sup> Néanmoins, comme l'affirme La Gorce (2002 : 491) : « Si, à l'instar des ballets de cour, l'influence italienne perdurait dans les comédies-ballets, celle de l'opéra demeurerait cependant limitée. Elle se heurtait d'abord au refus de mettre en musique la plupart des scènes d'une pièce de théâtre, dans la mesure où le nouveau genre français entendait bien privilégier les textes de Molière récités par sa troupe ».

<sup>19</sup> « Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde / Pour donner du plaisir au plus grand Roi du Monde » (Molière 1978, I : 607).

<sup>20</sup> Molière, *Œuvres complètes*, ... 1975 ?, t. II, p. 95.

particulières contraignent Molière de modifier et d'*adapter* la nature de ces spectacles. Ce ne sont plus des divertissements pendant le carnaval, organisés en avance, qui permettent au roi de paraître sur scène, mais des œuvres montées à la hâte sur des scènes éphémères, qui font partie des réjouissances où le souverain et son entourage ne sont plus des participants dans les ballets, mais deviennent des spectateurs (La Gorce 2002 : 494).

L'Ensemble des Fêtes dans lesquelles s'insère *Le Malade imaginaire* lorsque la pièce est jouée à Versailles en 1674 s'intitule *Divertissement de Versailles*. Ce mot se retrouve dans le corps du texte pour introduire le second intermède du *Malade imaginaire* : « BÉRALDE. – Je vous amène ici un divertissement que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin » (II, 9 : 689). Le Blanc (2014 : 113) pose la question si, en considérant que « le terme 'divertissement' n'apparaît avant Campra dans les partitions d'opéras<sup>21</sup> » tandis qu'il figure bien avant dans les éditions de comédies, on peut considérer qu'un genre a influencé l'autre ? Il affirme que le terme apparaît dès *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault (1673), même si Duron affirme que Lully ne l'emploie pas dans le sens que vont lui donner notamment ses successeurs et Campra.

### **Adaptation : les gestes, le baroque, le ballet de cour**

Le caractère fuyant de l'ouvrage-source est observable aussi dans tout ce qui n'est pas écrit, noté, notamment dans les gestes, la façon de jouer et chanter les pièces de théâtre, qui ne se réduit nullement à des rappels de la *commedia dell'arte*.

Pour apporter plus de variété à ses danses, Lully avait également renoncé à la traditionnelle structure bipartite dans le 'charivari grotesque', auquel il participait à la fin du *Mariage forcé*. Pour cette pièce bruyante, où l'on se moquait de l'union de Sganarelle avec Dorimène et de son futur cocuage, il adopta une forme en rondeau. Rien de la partition n'est mentionnée concernant l'interprétation, mais on peut supposer qu'à chaque refrain, Lully et ses compagnons baladins ne devaient pas manquer de frapper, selon des habitudes ancestrales, sur des casseroles et d'autres objets domestiques (La Gorce 2002 : 486).

Ce charivari grotesque du *Mariage forcé* aurait pu bénéficier des instruments « bizarres » pour mieux divertir le roi et le public, comme l'atteste les mémoires de Dubois (La Gorce 2002 : 486), ce qui représente encore une *adaptation* de la danse à l'interprétation :

[...] la musique de théâtre ne peut à l'époque baroque se passer du geste. [...] Au XVII<sup>e</sup> siècle, on ne parle pas sans geste, on ne se montre pas sans que les bras, la tête, les yeux, les mains surtout, ne commentent les discours. On ne se tient pas les jambes raides et les bras immobiles : le corps, même au repos, déhanché sur l'appui d'une jambe, les pieds ouverts, est une volute,

---

<sup>21</sup> J. Duron, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, éd. M. Benoît, Paris, Fayard, 1992, art. « divertissement », p. 241 in Le Blanc 2014 : 113.

prolongée par celle des mains arrondies. Un orateur en chaire fait un théâtre avec ses mains. Et au théâtre, l'espace du corps s'amplifie encore davantage. La tragédie est mimée autant qu'elle est dite. Un degré de plus, et c'est l'opéra. Comment s'étonner que la danse y tienne une place considérable ? (Beaussant 1994 : 171)

Et quand ce ne sont pas les gestes, ce sont, les onomatopées introduites dans les ensembles vocaux, les trios, entre autres, des magiciens drôles au début de *La Pastorale comique*, « Ah ! qu'il est beau, le jouvenceau », qui se termine par une cascade de rires aux trois voix (La Gorce 2002 : 489). Et n'en parlons même pas de Vigarani et sa magie des décors pour *La Princesse d'Élide*, *Georges Dandin* et les autres divertissements royaux.

Or, les gestes sont, selon Beaussant (1994 : 23), qui le rappelle après Dene Barnett, « même en musique », le trait fondamental : « cette idée, géniale, que, même en musique, le Baroque n'a de sens que par le geste ». Ainsi, « en projetant la musique dans l'espace », la musique rejoint l'architecture et la sculpture et doit se faire théâtre<sup>22</sup>.

L'époque baroque – bien plus encore que ne le fera le romantisme – a le goût du pathétique, voire du 'pathos'. Elle se noie dans l'émotion. L'un de ses genres favoris sera le *lamento*. [...] On pourrait dire que, en ce sens, le Baroque a été une sorte de perversion de la musique [...] (Beaussant 1994 : 112)

Or, ce souci permanent d'expressivité n'est pas à confondre avec la transcription de l'émotion romantique, qui se veut « sans intermédiaire » et immédiate. Pour le baroque, il s'agit de *représenter* l'émotion, la *jouer*, « au sens théâtral, et non au sens musical du terme » : « C'est pourquoi l'expressionnisme baroque, qui est envahissant, excessif [...], surchargé, redondant, n'est pas personnel. Il est au second degré : il est mimé » (Beaussant 1994 : 113)<sup>23</sup>

Et le baroque sous-entend une rhétorique propre<sup>24</sup> : « Équivalent littéraire des médecins de Molière : faire selon les règles, le malade dût-il crever » (Beaussant

---

<sup>22</sup> L'éloge de Barnett se confirme par « [...] les *Musiciens d'autrefois* de Romain Rolland et qui était resté lettre morte : que la pulsation, l'accent, l'élan, le mouvement de cette musique sont mus par une sorte d'instinct théâtral, qu'il n'y a pas en ce temps une phrase musicale, fût-elle un mouvement de concerto pour violon, qui puisse atteindre sa plénitude de signification si l'on ne l'imagine pas sous-tendue par l'ampleur d'un geste, par l'envol d'une draperie et par l'éclat d'une déclamation oratoire » (Beaussant 1994 : 24).

<sup>23</sup> « [...] le double jeu – baroque – de la sincérité et de la feinte, de la passion jouée et du jeu qui se prend au jeu, et qui s'enivre de son jeu jusqu'à devenir vrai. [...] L'art musical baroque naît avec le sentiment d'émerveillement que produit l'émancipation de la voix » (Beaussant 1994 : 183).

<sup>24</sup> « Pour un homme du XVII<sup>e</sup> siècle, la rhétorique n'est pas seulement l'art de bien parler ; elle est beaucoup plus : *l'art de faire naître des émotions grâce à la parole*. C'est donc très exactement le contraire de ce qu'on a pu croire lorsque par la suite on n'est venu à la considérer comme un système purement formel et dont, en conséquence, toute possibilité d'exprimer l'émotion était exclue. » (Beaussant 1994 : 134).

1994 : 132) – « il n'en reste que, justement, sa *forme* » (*Ibid.*), une manière ajustée à un propos, une sensibilité et un goût.

Ainsi le caractère fugitif et fuyant du texte-source pourrait-il devenir visible aussi à cause de la définition ultérieure de l'époque en tant que classique, alors que l'histoire de la musique, de la comédie-ballet et de l'opéra naissant pourrait nous présenter le baroque – et peu importe les stéréotypes français qui accompagnent cette notion<sup>25</sup>.

Car la littérature *classique* française est celle qui établit la langue, celle qui se nomme encore aujourd'hui « la langue de Molière », qui montre l'étendue du *classicisme* dans la culture française :

[...] les valeurs de rigueur, de sobriété, de netteté, de précision, d'équilibre et de mesure. Versailles. Le grand palais mythique où régnaient l'Ordre et la Raison, et qu'habitaient ensemble, autour de Louis XIV, Racine, Corneille, Molière, Bossuet, Mme de Sévigné, l'aimable La Fontaine, Colbert bien en place dans un cadre doré, Lully dans un coin, avec Couperin pour son élégance et sa discrétion, et Boileau comme une éminence grise surveillant des potaches : 'Vingt fois sur le métier...', 'Chassez le naturel...', 'Après Agésilas, hélas...' (Beaussant 1994 : 25-26)<sup>26</sup>.

Peut-être le trait fondamental du Baroque est-il précisément le mélange des genres dont témoigne aussi la naissance de l'opéra où « s'enchevêtrent la poésie, la danse, la musique, l'architecture, la peinture, le comique, le tragique, le sentimental, le religieux [...]. Quelle est l'époque où la sculpture est un théâtre, où l'architecture se veut rythme et mélodie, où la peinture sculpte, où la musique déclame ? » (Beaussant 1994 : 31).

Et pour la musique baroque<sup>27</sup>, la querelle entre spécialistes, le plus souvent, ne traitait que des effets secondaires et des faux problèmes, des questions techniques

<sup>25</sup> Même si la définition du mot baroque dans le Petit Robert continue d'être « bizarre, biscornu, choquant, étrange, excentrique, irrégulier », Beaussant (1994 : 144-145) affirme : « Réduire le Baroque à un jeu de formes, à un système de courbes et de contre-courbes, c'est prendre le mot pour l'idée. Le mot entretient avec l'idée des relations complexes, il l'entoure, l'épouse, lui donne figure ; parfois il la modèle, et même la transforme ; il lui arrive même de la précéder ; mais ne l'épuise pas ». Peut-être l'ouvrage qui m'a le plus influencée pour écrire ce texte sur Molière est le *Vous avez dit baroque ?* de Philippe Beaussant. Un jour il faudrait écrire un texte sur le phénomène de l'influence qui fait que les textes qui n'ont que peu de liens directs avec nos recherches les influencent le plus.

<sup>26</sup> Comme le rappelle Beaussant, à une certaine époque, le mot « baroque » provoquait « une petite moue condescendante » qui était censée montrer que le Français répugne à la faconde, à l'exubérance, à l'impétuosité, à l'irrationalité consubstantielles au Baroque (tout comme le mouvement, la fluidité, l'instabilité, l'inconstance), car il signifiait « bizarre, farfelu, biscornu, tarabiscoté » (Beaussant 1994 : 13), « étrange, saugrenu, inconvenant » (*Ibid.* : 94), une époque « qui se passait en Italie et en Espagne, au Portugal et en Bohême, et qui ne concernait [...] le palais du Roi-Soleil » (*Ibid.* : 26), alors que, « la plus grande partie de l'art et de la littérature durant le règne de Louis XIII et la régence d'Anne d'Autriche relève du Baroque » (*Ibid.* : 147).

<sup>27</sup> Jean-Baptiste Rousseau, le librettiste de Campra et de bien d'autres, l'a employé le premier en musique, pour le *Dardanus* de Rameau (1740), le modèle de ce que les autres

(Ibid. : 19). Partir « à la recherche du son perdu<sup>28</sup> », à la quête de l'interprétation de la musique ancienne (*early music*) parle aussi des « pertes », de tout ce que nous avons adapté dans l'histoire de la musique notamment sous l'influence de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, apprivoisé sans nous en rendre compte, mêlant dans nos querelles les arguments techniques et esthétiques : « car tous ceux qui emploient ce mot [le baroque] et l'appliquent à la musique ne veulent pas dire la même chose, ou plus précisément, *veulent ne pas dire* la même chose » (Beaussant 1994 : 93).

Beaussant (1994 : 96-97) distingue le rapport d'un Français au baroque à celui d'un Allemand, où le baroque, l'époque entre 1580 (1600 ?) et 1750, n'implique aucun jugement de valeur et n'est qu'un repère chronologique, et aussi de celui des Philosophes envers le Baroque comme une « tendance de l'esprit humain », et aucune des trois conceptions ne peut pas recouvrir l'autre. Pour ce qui est des musicologues et de leur lien avec le Baroque, ce sont les musicologues allemands qui ont imposé leur perspective, ce qui fait que « toute musique composée entre la mort de Palestrina et celle de Bach est devenue 'baroque' » (Beaussant 1994 : 98-99). D'où s'ensuit qu'est baroque non seulement Haendel, Scarlatti, Vivaldi, Purcell, Telemann, mais aussi la musique française, Couperin, Lully, Charpentier, Campra, tout comme Destouches, Delalande et Rameau (Beaussant 1994 : 99), qui s'enrichit aussi d'une interprétation précise, d'une façon de jouer ces œuvres<sup>29</sup>.

La France est bien, en effet, l'un de ces centres où le Baroque n'est pas pur, où la rupture s'est opérée autrement. Il n'y a donc pas *un* Baroque, mais *des* Baroques [...] Il y a une Europe baroque au XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec des composantes plus dures, plus rigoureuses, où le sens de l'équilibre et de la mesure le dispute au goût du mouvement et du mélange, où la volonté de tracer des limites contrecarre le goût de la fusion et du flux continu des choses et des êtres. Il y a, au milieu d'une sensibilité

---

appelaient „classique“ (Beaussant 1994 : 94). Et la première définition de la musique baroque est celle de Jean-Jacques Rousseau qui, dans l'*Encyclopédie* de 1776, dit : « La musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint » (Ibid. : 95).

<sup>28</sup> « Elles [les questions] n'ont de signification que dans la perspective, qui seule est fondamentale, d'un souci, d'une recherche du *son*, de la *couleur du son*, de la *vérité du son*, de la *vérité sonore d'une œuvre*. [...] C'est que certains soient partis 'à la recherche du son perdu', et d'autres pas. La césure se situe exactement en ce point. Il y a ceux qui nous parlent aujourd'hui du 'son retrouvé', et ceux qui n'ont pas habitué leur oreille à ces sons-là. Tout le reste est littérature. » (Beaussant 1994 : 19)

<sup>29</sup> Quand Beauissant établit l'émotivité à fleur de peau du baroque qui permet le passage du profane au sacré et du sacré au profane (1994 : 130) : « Entre Palestrina et Monteverdi, il n'y a pas seulement évolution : il y a rupture. [...] Entre ces générations on change de monde sensible. [...] C'est une rupture absolue dans la destination même de l'art musical, dans sa nature. La musique, qui est l'art du temps par excellence, cesse d'avoir pour objet la transcription dans la durée d'un harmonieux équilibre de l'âme, pour se faire l'interprète de la succession de ses émotions, discontinues, fragmentaires, contradictoires, au moment où la peinture annexe la durée, et en fait la matière d'un drame » (Beaussant 1994 : 107-108). « La beauté n'est plus la seule visée de la musique : c'est l'émotion. » (Beaussant 1994 : 111)

'baroque' européenne dominante, des lieux de tendance 'classique', si l'on veut comprendre la définition magnifique de M. Maldiney, à propos de *Pour un Malherbe* de Francis Ponge : 'Le classicisme est la corde la plus tendue du Baroque' (Beaussant 1994 : 109-110)

Car la musique baroque à la française correspond à son tempérament, sous des dehors plus retenus : *le Dialogue des deux musiques* de Lully, « a tout dit, en un merveilleux plagiat double, de ce que les Français reprochent à la musique italienne, bien avant [...] les théoriciens [...]. Ce que Couperin résume en une phrase : 'Je préfère ce qui me touche à ce qui me surprend' [...]. La musique française préfère être émue doucement qu'empoignée, être émerveillée qu'enivrée. » (Beaussant 1994 : 151) – « le baroquisme de la musique française était dans l'art du chant, et non dans les notes » (*Ibid.* : 153).

La France boudait la récitation chantée à l'italienne et peinait à accepter l'opéra – qu'elle va accepter quand Lully, un Florentin francisé, la lui servira à sa manière et y insérera le ballet tout en réduisant les excès et l'expansion lyrique. Or, il cultivera « la première intuition de l'opéra italien », « la récitation lyrique et dramatique chantée » (Beaussant 1994 : 154) –, à l'encontre des efforts de Mazarin, *l'Orfeo* de Luigi Rossi, *la Finta Pazza* de Saccati et *l'Ercole amante* de Cavalli. La France de l'époque s'adapte en inventant le *ballet de cour*, la forme baroque par son mélange des genres, de jeu de masques et de travestissement, et « sera longtemps le maître à danser de toute l'Europe baroque » (Beaussant 1994 : 153)<sup>30</sup>. Ainsi le baroque ne se réduit-il pas au maniérisme désuet, à la préciosité sans portée, à l'affectation, à une mécanique des trilles, des mordants, mais brille de mille feux dans les gestes du ballet de cour.

En ce qui concerne *Georges Dandin*, Lully va réutiliser une partie de sa partition en 1672, dans *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, le divertissement dont le titre était un rappel du dernier intermède du *Grand Divertissement royal de Versailles* (La Gorce 2002 : 507)<sup>31</sup>.

Les *figures* à travers lesquelles fonctionnent la musique de l'époque (baroque), rhétoriques, tellement aisément identifiables pour le public de l'époque, « parlantes » même sans paroles, rendent possibles ces reprises au sein même de la musique car « le discours musical n'était pas le propre du chant, mais de toute musique » (Beaussant 1994 : 137) de l'époque.

---

<sup>30</sup> Beaussant (1994 : 154-156) parle de Versailles comme d'une « transfiguration en une construction massive et ordonnée d'un baroquisme latent, secret », découvert à travers la partition de *l'Armide* de Lully, le lieu « où une société dansait le grand ballet de l'illusion baroque. Versailles, opéra. Versailles, musique ».

<sup>31</sup> « La musique qu'il composa pour les comédies-ballets représentées lors des deux autres fêtes organisées dans la célèbre résidence, n'eut pas droit au même privilège. Elle n'en demeure pas moins remarquable et offre, à bien des égards, des similitudes avec celle qu'on entendit pour le spectacle de *Georges Dandin* » (La Gorce 2002 : 507).

## Adaptation et texte : censure, critique, parodie, auto-adaptation, réécriture

Le caractère fugitif du texte-source est visible notamment dans les reprises et les transformations du texte même où l'on ne parle pas uniquement de la censure ou de l'adaptation de *Tartuffe* de Molière à des désirs du roi, ce qui sous-entend le passage de cinq actes à trois actes et la réduction de la dimension critique de l'œuvre (contre les dévots, bigots catholiques). Il s'agit aussi des *chunks of language*, des tronçons entiers qui sont repris, tout comme la musique, et réemployés et réinsérés dans d'autres œuvres, ce qui souligne encore une fois la différence dans les statuts du texte et de la musique.

La *parodie* est, tout comme la *critique*, un ouvrage de circonstance né d'un rapport méta-textuel avec une œuvre antérieure. Le genre polémique de la critique remonte ici à *La Critique de l'Écoles des Femmes de Molière* (1663)<sup>32</sup> et c'est la Querelle des Bouffons qui marque un tournant décisif dans l'évolution des goûts du public parisien.

Pendant toute la première moitié du siècle, la vogue des parodies coïncide avec l'émergence d'une nouvelle économie fondée sur l'échange, le flux et la circulation croissante des biens. Celle-ci n'est pas sans informer la dramaturgie de la comédie. Or précisément, le rôle de la musique dans les comédies à insertion musicale est d'introduire du mouvement, de la diversité, une autre temporalité. La musique circule sans papier, sans support matériel, et fait partie d'un vaste système d'échanges gratuits : son mode de diffusion essentiel est le bouche-à-oreille. La parodie n'est pas seulement répétition ou détournement, dégradation ou travestissement, elle est aussi plaisir de reconnaissance, plaisir du retour d'un même qui n'est plus exactement le même. Elle entre en outre dans un système de circulation beaucoup plus vaste. [...] l'air chanté, volatile et mémorisable, par sa plasticité, par sa nature essentiellement transitive, sa capacité de passer de bouche en bouche, mais aussi de scène en scène, est un facteur de porosité des frontières entre les théâtres, les genres, les catégories sociales. Dans le contexte idéologique de l'époque, il participe de cette société de flux, d'échanges, en pleine mutation (Le Blanc 2014 : 674-675).

Toutes ces modifications, toutes ces adaptations – et certains ne sont visibles qu'à cause des illusions qui font correspondre à tout prix des notions esthétiques, des catégories philosophiques et des valeurs, et ne tiennent compte de l'histoire, des mentalités, des goûts et des cultures (les notions tout aussi malléables que les dates) – sont autant de preuves de la vie des œuvres qui, à l'époque, même si très en vogue, ne sont pas encore pétrifiées et monumentalisées.

La plupart des œuvres de Molière des œuvres pluridimensionnelles où convergent le texte, la musique, le chant, la danse, le ballet, le geste, le décor, liés à la culture de la cour et aux désirs du roi. A l'époque, les auteurs adaptent leurs œuvres au contexte, aux occasions, aux théâtres et au public, ils les révisent

---

<sup>32</sup> Voir Le Blanc 2014 : 341.

et réécrivent. Et une bonne partie de ces œuvres sont presque immédiatement attaquées et donc ravivées et modifiées à travers les critiques et les parodies.

Marc Escola, dans son livre *Le Misanthrope corrigé, Critique et création*<sup>33</sup>, postule le lien entre la critique et la création, continuant de son côté les analyses de Pierre Bayard de *Comment améliorer les œuvres ratées ?*<sup>34</sup>, qui souligne le potentiel des livres : « Les authentiques chefs-d'œuvre se prêtent à tous les traitements, fût-ce les plus irrévérencieux – c'est même par là qu'on les reconnaît » (Escola 2021 : 9). Or, l'exemple de Bayard des œuvres ratées, celles qui appellent la réécriture, le commentaire et la continuation, est justement le *Don Garcie de Navarre* de Molière, qui était représenté pour la première fois le 4 février 1661 et n'a tenu l'affiche qu'à peine deux semaines, comme l'un des rares échecs de Molière et la première et la dernière irruption de Molière hors du genre comique.

Or, Molière s'auto-adapte : il passe lui-même de *Don Garcie de Navarre* (1661) au *Misanthrope* (1666). Le *Misanthrope* est aussi une auto-adaptation, et non seulement « une variante 'autorisée' de *Don Garcie* dont elle réemploie le schéma itératif et, sans vrais variantes pour le coup, près d'une centaine de vers » (Escola 2021 : 10)<sup>35</sup>.

Escola (2021 : 17) met en valeur le paradoxe de la situation : ce qui est estimé être l'échec de *Don Garcie* selon Bayard, l'essai de courir deux lièvres à la fois, intrigue sentimentale et drame politique, « enjeux publics et passions privées », le tragique et le comique avec un dénouement heureux en tant qu'exemple de comédie héroïque – qu'inaugure Corneille en 1647 avec son *Don Sanche d'Aragon* –, la seule que Molière ait écrit, représente après le mérite, la complexité, la richesse et l'hétérogénéité du *Misanthrope* qui n'a plus un dénouement heureux. La solution de Bayard (2000 : 134) est d'« opter pour l'indécidabilité », et « laisser la fin de la pièce dans l'incertitude ».

Le paradoxe du *Misanthrope*, reconnu déjà par le public de l'époque, entre autres, Donneau de Visé – l'un des partisans de la pièce qui a écrit une *Lettre sur la comédie du Misanthrope* après avoir été l'adversaire de Molière, trois ans plus tôt, dans la querelle de *L'École des femmes* (Escola 2021 : 39) –, est qu'il est à la fois ridicule et respectable (Escola 2021 : 38), « un personnage ridicule puni de ses

<sup>33</sup> Marc Escola, *Le Misanthrope corrigé, Critique et création*, Paris, Éditions Hermann, 2021.

<sup>34</sup> Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2000.

<sup>35</sup> « Gabriel Conesa a fait les comptes : quatorze passages du *Misanthrope* proviennent ainsi directement de *Don Garcie*, soit quatre-vingt-huit vers, parmi lesquels trente-six vers sont repris mot pour mot – tous prononcés par Alceste (dont une réplique peut reprendre à l'identique jusqu'à dix-neuf vers de son héroïque prédécesseur) –, et cinquante-deux autres présentent quelque modification lexicale ou syntaxique » (Escola 2021 : 63). Or, *Don Garcie de Navarre* lui-même est « la réécriture avérée d'une pièce italienne de Cicognini intitulée *Les Heureuses jalousies du Prince Rodrigue*, mâtinée de quelques emprunts à *Don Sanche*, une 'comédie héroïque' de Corneille » (Escola 2021 : 10).

excès ou [...] une victime du jeu social dont il dénonce trop crûment les règles amoraux » (Escola 2021 : 41)<sup>36</sup>.

Pour n'en parler des réécritures-adaptations du *Misanthrope*, notamment celle de Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* (1757)<sup>37</sup>, qui « corrige » aussi *Bérénice* de Racine, et influence toutes les réécritures suivantes par l'introduction d'un geste herméneutique de commentaire<sup>38</sup>, à partir de la *Lettre à Monsieur Rousseau, Citoyen de Genève, par M. d'Alembert, de l'Académie française d'Alembert* (Escola 2021 : 115-119)<sup>39</sup>, l'*Apologie du théâtre, ou analyse de la lettre de M. Rousseau* de Marmontel (élaborée dès 1758 et publiée en 1761) et son *Misanthrope corrigé*, l'un de ses contes moraux (Escola 2021 : 119-125), tout comme la suite des traductions scéniques dont *l'Alceste à la campagne, ou le Misanthrope corrigé* de Charles-Albert Demoustier (1790), comédie en trois actes et en vers (Escola 2021 : 126-128), *Le Philinte de Molière ou la suite du Misanthrope* de Philippe François Nazaire Fabre, dit d'Églantine (créé en 1790, publié en 1791) (Escola 2021 : 128-136).

Le XIX<sup>e</sup> siècle développe toute une série de métafictions sur Molière<sup>40</sup>, et Escola (137-160) va analyser certains retours d'Alceste : (1) le *Misanthrope politique* d'Alexandre de Querelles (1835), comédie en cinq actes et en vers, (2) Eugène Labiche avec Lubize (Pierre-Michel Martin) et Paul Diraudin, *Le Misanthrope et l'Auvergnat*, comédie en un acte mêlée de couplets (1852), (3) *l'Alceste régénérée* de Pierre Veber (1892), (4) *La Conversion d'Alceste* de Georges Courteline (1905),

<sup>36</sup> La deuxième singularité qu'Escola met en valeur est « une série de phénomènes structurels qui rendent l'intrigue de la pièce assez lâche, répétitive, et plus hétérogène que ne le prescrit la doctrine classique : le déroulement de l'action y est partiellement émancipé de l'impératif aristotélicien du nécessaire comme enchaînement de causes et d'effets » (Escola 2021 : 41). C'est, selon Escola, et Jean de Guardia (*Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007), un choix constant de Molière et le trait fondamental de sa dramaturgie, ce qui est une exception pour le Grand Siècle et un emprunt au théâtre italien, « qui fait la réputation de ses grandes comédies en cinq actes – de *L'École des femmes* à *Don Juan*, en passant par *Georges Dandin* ou *Le Misanthrope* – comme de ses pièces à succès aujourd'hui sorties du canon – *L'Étourdi ou les contretemps*, [...], *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, *L'École des maris*, *Les Fâcheux*, etc. » (Escola 2021 : 69).

<sup>37</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, éd. J. Rousset, in : *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. V, p. 48 sq.

<sup>38</sup> « [...] Rousseau quant à lui récrit le *Misanthrope* non plus pour conférer à la création de Molière une plus grande perfection esthétique ou générique, mais pour restituer à la pièce un sens supérieur, c'est-à-dire, dans la perspective de la *Lettre à d'Alembert*, une signification pleinement morale – c'est par où l'analyse rhétorique se mue en commentaire, en s'obligeant dès lors à négocier avec l'auteur sa propre autorité » (Escola 2021 : 87).

<sup>39</sup> Michel Delon souligne que la position de Rousseau, qui soutient que la vertu est un absolu, diffère radicalement de celle de d'Alembert, de Marmontel, ou de La Harpe, les trois considérant que la vertu doit être tempérée par l'esprit social qui fait éviter les excès. Le rire chez eux fait voir une condamnation sociale, et non pas une condamnation morale (Michel Delon, « Lectures de Molière au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Europe*, n° 523-524, novembre-décembre 1972, p. 96 in Escola 2021 : 116).

<sup>40</sup> Voir Escola 2021 : 137.

comédie en un acte, (5) *La Revanche d'Alceste* de Paul Hippeau en vers en 1903, (6) la seule femme, dramaturge suisse Berthe Vadier, de son vrai nom Céleste-Vitaline Benoît, qui compose en mars 1902 un « petit acte » en vers, *La Revanche de Célimène*, et plusieurs Célimène d'affilée qu'Escola mentionne (2021 : 159-160) : (7) *Célimène ou le retour d'Alceste* en vers et en quatre actes donnée par Mme Claude Labarraque-Reyssac à la radio en 1954, (8) *Célimène ou le Cardinal* de Jacques Rampal (1992) et (9) le film de Philippe le Gay *Alceste à bicyclette* (2013), avant de s'adonner lui-même à la « continuation » du *Misanthrope* en considérant l'acte V comme une simple péripétie à continuer<sup>41</sup>.

Les réécritures-adaptations qu'engendre Molière n'utilisent pas seulement ses textes, elles le mettent en scène en personne, comme le rappelle Michel Delon (1972 : 93 in Escola 2021 : 129) : Molière est devenu lui-même personnage théâtrale dans plusieurs pièces contemporaines dont le *Molière* de Louis-Sébastien Mercier (1776), drame en cinq actes et en prose, et le *Molière à la nouvelle salle ou les audiences de Thalie* de La Harpe (1782), comédie en un acte et en vers libres, dont l'*Éloge de Molière* a été couronné par l'Académie lors du concours organisé en 1773 pour le centenaire de la mort de Molière.

Il ne s'agit pas uniquement des critiques et des parodies de l'époque de Molière, mais aussi de la difficulté de la génération post-moliéresque de créer après Molière (Le Blanc 2014 : 17, 97)<sup>42</sup>, tout comme, par ailleurs, des problèmes de créer des opéras nouveaux après le règne sans partage de Lully (Le Blanc 2014 : 60)<sup>43</sup>.

Or, les héritages des deux Jean-Baptiste communiquent, et à l'encontre de leur brouille et de la mort de Molière, ils s'enchevêtrent dans la manière de vivre et survivre encore aujourd'hui : tout comme Molière, les œuvres de Lully,

plus que n'importe quelles autres, ne prennent leur poids que sur la scène, et que ses phrases, ses récitatifs, ses mélodies, exigent d'être portés par le mouvement, les impulsions, d'hommes et de femmes qui chantent, qui jouent, qui 'actionnent' (Beaussant 1994 : 37).

Molière, tout comme Lully, peut être lu, mais gagne infiniment et ne se révèle qu'à être joué et chanté, dans le corps à corps des acteurs et des chanteurs avec leur discours.

Et même à l'encontre de tout ce qui est inadapté et inadaptable dans l'héritage de Molière, il produit toujours de nouvelles adaptations : de la recherche à la

---

<sup>41</sup> Escola suit le précepte de Stanley Fish qu'il cite (et qui suit le précepte de Rorty) : « on peut faire autre chose des textes que les interpréter » (Escola 2021 : 180).

<sup>42</sup> Le prologue du *Négligent* de Dufresny : « LE POÈTE : Oh ! Tant pis pour moi de ce qu'il y a eu un Molière ; et plutôt au ciel qu'il ne fût venu qu'après moi [...]. Molière a bien gâté le Théâtre. Si l'on donne dans son goût ; bon, dit aussitôt le Critique, cela est pillé, c'est Molière tout pur : s'en écarte-t-on un peu, Oh ! ce n'est pas là Molière » (*Le Négligent, Œuvres de Monsieur Dufresny*, Paris, Briansson, 1747, t. I, prologue, sc. 3, p. 11 in Le Blanc 2014 : 96).

<sup>43</sup> Selon Le Blanc (2014 : 97), « une ombre – en l'occurrence celle de Molière – peut en cacher une autre : ici celle de Lully ».

production et à la pédagogie et *vice versa*, et c'est en cela qu'il ressemble au théâtre, art par définition pluridimensionnel<sup>44</sup>, qu'il a choisi de servir.

Et pourquoi nous toucherait-il encore aujourd'hui ?

C'est ce que demande Stanley Cavell dans une « cover letter » qui pose la question à Alceste – pourquoi son départ nous est-il insupportable depuis 1661 ? :

Le problème n'est pas tant de savoir pourquoi vous n'êtes pas convaincu par les arguments des autres quand ils sont meilleurs que les vôtres. Ce genre d'impasse n'a rien de nouveau dans les affaires humaines. Le problème est plutôt de comprendre pourquoi le fait que vous ne soyez pas convaincu préoccupe les autres. Vous n'avez pas de pouvoir. Quelle emprise avez-vous sur eux ? Que représentez-vous pour eux ? [...] Le fait le plus significatif, le mystère de votre misanthropie, c'est que Célimène vous aime, qu'ils vous aiment tous, d'Arsinoé à Philinte ; qu'ils ne vous laissent pas tomber, qu'au contraire c'est en sortant vous chercher qu'ils terminent leur pièce. Tout comme s'ils pensaient que vous avez raison, même si vous tombez dans le faux, et comme s'ils ne pouvaient pas désirer vivre sans cela que vous signifiez pour eux. [...] Est-ce votre problème ou le leur<sup>45</sup> ?

“Quite as if they think you are right, even if placed in the wrong, and cannot want to live without the thing you mean to them...” (Cavell in Escola 2021 : 183).

Ainsi, selon Cavell, le rapport entre Alceste l'intransigeant et Philinte, l'homme du monde et des compromis, bien *adapté*, se réduit au désir du second de faire reconnaître les bons côtés de *l'adaptation* au monde et à la société. Le drame du *Misanthrope* que souligne, après Cavell, Escola (2021 : 183), c'est le drame de la jeunesse, de l'adolescence, de la décision de « grandir » et de cesser de ressembler à Alceste, bref, de s'intégrer et s'adapter. Alceste vit dans cet interstice, dans la fissure entre l'intégration, l'acquiescement obligatoire et « le départ encore possible » (Escola 2021 : 184). En reconnaissant la naïveté d'Alceste, nous nous souvenons de nos propres véhémences, de nos propres ferveurs : « Le besoin de corriger Alceste et *Le Misanthrope* nous rappelle finalement à la part de nous-même qui demeure incorrigible » (Escola 2021 : 184).

## En guise de parachèvement

Qu'ils sont merveilleux ces êtres  
Qui interprètent l'ininterprétable  
Qui lisent ce qui n'a jamais été écrit  
(Hugo von Hofmannsthal, *La Mort et le Fou*  
in Szendy 2022 : 184).

---

<sup>44</sup> « Le Baroque, c'est d'abord le théâtre, ou, si l'on préfère, le théâtre c'est, par nature, par essence, la *chose* du Baroque, son mode d'expression cardinal. Le baroque, architecture, peinture, sculpture, est d'abord théâtre, et n'est presque que cela. » (Beaussant 1994 : 231)

<sup>45</sup> Stanley Cavell, „A Cover letter to Molière's *Misanthrope*“ in : *Themes out of School: Effects and Causes*, Univ. of Chicago Press, 1990 in Escola 2021 : 182.

Pour finir cet essai de dénombrer quelques-unes des adaptations qui tournent autour la figure de Molière, nous avons choisi le terme littéraire de « parachèvement ». Et même si le fait de mettre en valeur le « para » qui y gît signifie succomber à une fausse étymologie, nous ne pouvons que répéter qu'avec Molière, finir ressemble toujours à un « comme si ».

Molière nous tend un miroir à nous tous par ses répliques – l'une de mes favorites est celle de la scène 6 de *La Critique de l'École des femmes*, analysée la première fois au cours des lectures avec le feu M. Jere Tarle, mon professeur : « Il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres ». Molière peut nous faire rire, même si chaque époque définit par ses possibles ce dont elle est capable de rire.

Or, ce qui est le plus pertinent pour notre propos c'est que Molière, à lui seul, constitue aussi la plateforme qui fait abattre le concept assez pauvre d'*adaptation studies* : du concept de l'adaptation en tant que processus d'interprétation plus ou moins réussi dans les arts différents et tout ce qui n'y entre pas (la musique, le chant, la danse, le ballet, le geste, etc.) jusqu'à l'adaptation en tant que procédé actif déjà à l'époque de Molière (les querelles, les parodies, les commentaires) qui finit par réintroduire non seulement ses pièces, ses adaptations et ses auto-adaptations, mais aussi lui-même en amplifiant son empreinte par la fictionnalisation, en tant que métaphore qui finit par rendre le concept même de l'adaptation presque inefficace : la critique appelle la création, la réécriture le commentaire. Molière s'adapte : lui-même, ses œuvres et ses stratégies pour donner libre cours aux adaptations des autres et cela depuis quatre siècles.

L'adaptation même, finalement, ne peut montrer, dans ce territoire académique, bien dompté et *adapté* – si ce n'est qu'en creux – et surtout lorsqu'il se croit d'avant-garde, à la fois ce que les adeptes y veulent voir : la richesse du potentiel, mais aussi, de l'autre côté, tout ce qui lui *résiste* et que représente l'esprit de *polemos* – l'inadapté et l'inadaptable.

Nous pourrions dire de l'adaptation ce que Szendy dit de la lecture du *Léviathan* en répétant le geste de Walter Benjamin avec la formule de Hofmannsthal tout en le modifiant<sup>46</sup> :

le paradoxe du régime cumulatif dans la lecture – elle se poursuit dans la mesure même où elle s'interrompt.

Bref, la bonne lecture du *Léviathan* serait en somme une *crise permanente* de sa continuité : à sa pointe hyperbolique, portée à son comble dans une sorte de *surrégime*, la lecture capitalisante menace d'implorer, elle devient aporétique

<sup>46</sup> *La Mort et le Fou*, le drame lyrique de Hugo von Hofmannsthal, qui apparaît deux fois dans les écrits de Benjamin à travers la formule « Lire ce qui n'a jamais été écrit », dans sa deuxième apparition en 1940 dans « Paralipomènes et variantes de 'Sur le concept d'histoire' » (Benjamin 2003 : 453), permet à Szendy, après que Benjamin a fait égaliser la lecture et l'interprétation, de nuancer et de ne pas comprendre le vers de Hofmannsthal au pied de la lettre : « 'lire ce qui n'a jamais été écrit' veut dire ici *lire ce qui n'a pas encore été décodé*, ce qui reste à dévoiler. Il s'agit donc de lire ce qui est déjà écrit, d'une écriture qui attend certes d'être révélée (à l'instar d'un film photographique), mais qui est bel et bien inscrite, gravée quelque part » (Szendy 2022 : 184-185).

et tendue à craquer, elle qui retarde ce qu'elle anticipe en progressant à rebours (elle avance, dit littéralement Hobbes, dans la quête d'objections à ce qui précède). (Szendy 2022 : 133)

Face à Molière, l'adaptation définie par les *adaptation studies* semble un concept bien problématique car l'imprévu qu'il nous réserve « fait partie de ce prévu écoeurant », comme dirait Valéry (1973, I : 313) et tout le reste est littérature<sup>47</sup>.

## Bibliographie choisie :

- Audi, Paul (2022). *La riposte de Molière*, Paris : Verdier, poche.
- Beaussant, Philippe (1988, 1994). *Vous avez dit baroque ? Musique du passé, pratique d'aujourd'hui*, Paris : Actes Sud, Babel.
- Beaussant, Philippe (1992). *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter (2003). *Écrits français*, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- Boulgakov, Mikhaïl (1993). *Le roman de monsieur de Molière*, Paris : Gallimard, Folio.
- Clarke, Jan (éd.) (2022). *Molière in Context*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Cessac, Catherine (dir.) (2022). *Molière et la musique, Des états du Languedoc à la cour du Roi-Soleil*, Paris : Les Éditions de Paris, Max Chaleil, collection « Les Musées en dialogue ».
- Dealberto, Clara, Grandin, Jules, Schuwey, Christophe (2022). *L'Atlas Molière*, Paris : Les Arènes.
- Deanović, Mirko (ur.) (1972-1973). *Stari pisci hrvatski : Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija, I-II*, Zagreb : JAZU.
- Escola, Marc (2021). *Le Misanthrope corrigé, Critique et création*, Paris : Hermann Éditeurs.
- Forestier, Georges (2018). *Molière*, Paris : Gallimard, Biographies nrf.
- Hutcheon, Linda, with Siobhan O'Flynn (2013). *A Theory of Adaptation*, Second edition, London and New York : Routledge, Taylor & Francis Group.
- La Gorce, Jérôme de (2022). *Jean-Baptiste Lully*, Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Le Blanc, Judith (2014). *Avatars d'opéras (1672-1745), Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris : Classiques Garnier.
- Louvat-Molozay, Bénédicte (2002). *Théâtre et Musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris : Honoré Champion.
- Mogućnosti (1978). Broj 2/3, godina XXV, Split : Slobodna Dalmacija, Katedra Čakavskog sabora u Splitu. <https://www.knjizevni-krug.hr/wp-content/uploads/2022/06/Mogucnosti-1978-2-3.pdf>
- Molière (2010). *Œuvres complètes, I-II*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui.
- Molière (1971). *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I.

---

<sup>47</sup> Le dernier vers de « L'Art poétique » de Verlaine (1874), devenu aujourd'hui une locution courante.

- Molière (2021). *Le Tartuffe ou l'hypocrite, comédie en trois actes restituée par Georges Forestier*, Paris : Portaparole France.
- Palaux Simonnet, Bénédicte (2022). *Jean-Baptiste Lully*, Paris : bleu nuit éditeur, collection horizons.
- Poirson, Martial (2022). *Molière, La Fabrique d'une gloire nationale (1622-2022)*, préface de Denis Podaydès, Paris : Éditions du Seuil.
- Rousseau, Jean-Jacques (1995/2013). *Lettre à d'Alembert*, éd. J. Rousset, in : *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V.
- Szendy, Peter (2022). *Pouvoirs de la lecture, De Platon au livre électronique*, Paris : Éditions La Découverte.
- Valéry, Paul (1973). *Cahiers*, éd. de Judith Robinson, I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

## Molière: The unadapted and the unadaptable

Writing about Molière on his birthdays, the one of his birth (2022) and the one of his death (2023), and in the context of his adaptations, seems pretentious. Given the still generally unknown Croatian tradition of early adaptations of Molière (late 17<sup>th</sup>, early 18<sup>th</sup> century), we would like to raise the question of the adaptation of a literary text and highlight everything that is left aside: not only the "civilizational" side (the non-existent transposition of the "court civilization") highlighted in the case of *frančezarije* by Croatian specialists, but above all everything that is not taken into account in the concept of the very adaptation studies since Hutcheon. Thus, by telling the story of a concept, that of the adaptation of a literary text, we propose to highlight some of the things that remain unmentioned: music, dance and gestures while examining the history of the genre of *comédie-ballet* (and opera) and sketch out what a concept, in creating a certain area of study, leaves unmentioned. The verdict seems inexorable: not only because of the non-existence of the civilizational side of the "Molière's language", but above all because of the fact that the literary, and here the dramatic, text is from the outset the reading of a palimpsest which is inevitably also an event to reread.

*Key-words:* Molière, adaptation, adaptation studies, music, dance, ballet, *comédie-ballet*, opera, gesture, *frančezarije*

## Neprilagođeno i neprilagodljivo kod Molièrea

Pisati o Molièreu povodom njegovih obljetnica, rođenja (2022.) i smrti (2023.), te u kontekstu njegovih adaptacija, čini se pretencioznim. S obzirom na još uvijek općenito relativno nepoznatu hrvatsku tradiciju ranih obrada Molièrea (kraj 17. i početak 18. stoljeća) izvan okvira Hrvatske, želimo postaviti pitanje adaptacije književnog teksta i istaknuti sve ono što se ostavlja po strani: ne samo „civilizacijski“ element (nepostojeću transpoziciju „dvorske civilizacije“) koju su, u slučaju *frančezarija*, istaknuli hrvatski, nego prije svega sve ono što nije uzeto u obzir u konceptu samih *Adaptation Studies* od Hutcheon nadalje. Stoga, pričajući priču o konceptu adaptacije književnog teksta želimo promatrati neke od fenomena koji nisu spomenuti: glazbu, ples i geste, dok istodobno skiciramo povijest žanra *comédie-ballet* (i opere) i pokazujemo što neki koncept, stvarajući određeno znanstveno područje, polje, ne spominje. Presuda se čini neumoljivom: ne samo zbog nepostojanja civilizacijske strane „Molièreova jezika“, nego prije svega zbog činjenice da je književni, ovdje dramski, tekst od samog početka čitanje palimpsesta neizbježno i događaj, i prilika za ponovno čitanje.

*Ključne riječi:* Molière, adaptacija, *adaptation studies*, glazba, ples, balet, *comédie-ballet*, opera, gesta, *frančezarije*