

Claude Bourqui
Fabrice Chassot
Bénédicte Louvat

Introduction

Le 15 janvier 1622 était baptisé, en l'église Saint-Eustache à Paris, celui qui allait devenir Molière et qui s'appelait alors Jean-Baptiste Poquelin. L'itinéraire du fils de marchand tapissier devenu pilier de la vie théâtrale parisienne et principal pourvoyeur en divertissements royaux est désormais bien connu, tout comme sa fortune en France dans les décennies puis les siècles qui ont suivi son avènement¹. Quatre cents ans après sa naissance, il n'est sans doute pas inutile de se demander ce qu'est Molière aujourd'hui, ce qu'il représente dans l'espace national qui l'a consacré et qui a inscrit son œuvre dans les institutions scolaires, académiques et théâtrales, mais aussi, et peut-être surtout, la place qu'il occupe au-delà de cet espace national, dans le monde globalisé qui est désormais le nôtre, ainsi que dans l'histoire de la littérature française envisagée à l'échelle du « *French Global* » qui est au cœur de plusieurs entreprises scientifiques de la dernière décennie².

L'interrogation n'est pas tout à fait nouvelle : les études rassemblées en 1975 dans le volume *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity*³ ou en 2012 dans *Ombres de Molière*⁴ ont éclairé la manière dont la référence à Molière nourrissait les théâtres nationaux, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Russie et dans la plupart des pays européens, le dramaturge français faisant,

1 Voir notamment G. Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, « Biographies », 2018 ; M. Descotes, *Molière et sa fortune littéraire*, Paris, G. Ducros, 1970 ; O. Bara, G. Forestier, F. Naugrette et A. Sanjuan (dir.), *Molière des Romantiques*, Paris, Hermann, 2018.

2 Voir C. McDonald et S. R. Suleiman (dir.), *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

3 R. Johnson, E. S. Neumann et G. T. Trail (dir.), *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity*, Jackson, University Press of Mississippi, 1975.

4 M. Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, A. Colin, 2012. Voir aussi, sur les cas italien, anglais et portugais notamment, P. Toldo, *L'Œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Einaudi / Loescher, 1910 ; M.-C. Canova-Green, « Molière, ou comment ne pas reconnaître sa dette : le théâtre de la Restauration en Angleterre », dans R. Maber (dir.), *La France et l'Europe du Nord au XVII^e siècle : de l'Irlande à la Russie*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2017, p. 109-120 ; M.-N. Ciccica, *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 2003.

selon les cas et les périodes, figure de modèle ou de repoussoir. On s'est moins intéressé, en revanche, aux conditions matérielles, aux acteurs humains (comédiens, ambassadeurs, princes et lettrés) et aux modalités esthétiques qui favorisèrent, du vivant de Molière et au cours du siècle qui suivit sa mort, la réception de son œuvre dans ce qui fut son premier lieu de diffusion large, à savoir l'espace européen⁵.

C'est à cette première réception de Molière qu'est consacré le présent volume, dans lequel sont rassemblées quatorze contributions consacrées à des aires géographiques distinctes et disposées selon un ordre qui suit approximativement celui des principaux axes de « dissémination⁶ » du théâtre moliéresque, dans ses multiples et diverses concrétisations européennes. De l'Angleterre, où les comédies de Molière sont très tôt reprises sur les scènes nationales à l'époque de la Restauration, on passe aux Pays-Bas, plaque tournante pour la constitution du répertoire des troupes itinérantes, puis en Allemagne, en suivant le parcours de ces mêmes troupes. Danemark et Norvège s'inscrivent ensuite naturellement dans le prolongement des itinéraires des comédiens vers le nord. Mais, de l'Allemagne, la voie s'ouvre également vers la Russie, la Pologne et l'Europe centrale, au cœur des principales langues et cultures constitutives de l'ancien Empire austro-hongrois (Bohême, Hongrie, Croatie). Enfin l'Italie, l'Espagne et le Portugal, qui ont vu se développer un milieu théâtral propre, possèdent chacune leurs spécificités dans la réception de Molière.

Il s'agit, en effet, tout à la fois d'éclairer les modalités de la dissémination du théâtre de Molière dans les différents pays d'Europe, en en identifiant les séquences temporelles et les spécificités nationales, et de prendre la mesure de ce que les appropriations locales sont susceptibles de nous apprendre sur la ou plus justement les représentation(s) de ce Molière décentré⁷, qui n'est pas identique à celui que les diverses institutions françaises élaborent au même moment.

5 Il n'existe pas d'études d'ensemble sur la première réception de Molière en Europe. On peut citer : A. Andrei, « Molière hors de France », *Revue artistique et littéraire*, vol. 18, 1870, p. 401-415 ; A. Legrelle, *Holberg considéré comme imitateur de Molière*, Paris, Hachette, 1864, p. 1-14. Sur le contexte de ces études, voir dans le présent volume la contribution de T. Kolderup.

6 Nous reprenons le terme à Rahul Markovits qui le définit comme « une présence multisite à laquelle il n'est pas possible d'assigner une origine et une signification uniques » (*Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 18). Cet ouvrage est précisément le premier qui éclaire les modalités économiques et politiques de la diffusion du théâtre français dans l'Europe du XVIII^e siècle, sans s'intéresser toutefois spécifiquement à Molière.

7 Benoît Bolduc, Sylvaine Guyot et Christophe Schuwey ont donné le titre « Décentrer Molière » à un colloque qui aura lieu à Yale et New York en avril 2022.

Circulation de Molière en Europe

« L'ordre des livres⁸ » et le commerce de la librairie jouent bien sûr un rôle important dans la circulation européenne de Molière. Cependant, comme le rappelle Emanuele De Luca⁹, celle-ci est largement tributaire des scènes européennes, dont elle accompagne l'essor au cours du XVIII^e siècle. Malheureusement, les informations sur cette vie théâtrale concrète sont fragmentaires et difficiles à interpréter. Les listes de titres et les affiches-programmes conservées dans les archives peuvent induire en erreur. Certains titres sont trompeurs, comme le montre Alexei Evstratov à propos de la Russie : *Le Docteur forcé*, joué par des comédiens allemands sur la Place rouge vers 1702, est-il une adaptation du *Malade imaginaire*, ou un pot-pourri puisant à de multiples sources¹⁰ ? Inversement, Francisco Lafarga explique comment *Don Patricio Lucas* a été identifié tardivement comme une adaptation de *Monsieur de Pourceaugnac*¹¹. Dans d'autres cas, des éléments moliéresques s'intègrent si harmonieusement à une culture nationale que leur origine se perd : en Angleterre, on peut retrouver, comme le fait Suzanne Jones, la trace de Molière dans un carreau de faïence. En Hongrie, György Bessenyei compose une pièce qui rappelle inévitablement *Le Misanthrope*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Les Précieuses ridicules*, sans que la référence à Molière, mêlée à d'autres, s'impose comme évidente. Il faut compter aussi avec les pièces qui mélangent Molière avec lui-même, à la manière de *l'Andro Stitikeca* croate. Toutefois, l'intensité de cette diffusion est telle qu'à partir des manuscrits et des recueils destinés à la scène, des listes de répertoires à disposition, des comptes rendus de représentations et des correspondances politiques, on peut ébaucher sa trajectoire, ainsi que ses principales étapes.

Dans la majeure partie de l'Europe, Espagne et Portugal exceptés, la circulation des pièces de Molière commence du vivant du dramaturge : on repère des occurrences de représentations en langue locale aux Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne et en Pologne dès les années 1660. En 1663, *Le Cocu imaginaire* est adapté pour le *Schouwburg* d'Amsterdam. En 1669 la même comédie est jouée en français à Varsovie. Dès 1670, cinq pièces de Molière traduites en allemand figurent dans un recueil destiné aux comédiens¹². À peine le théâtre Orsan est-il fondé à Dubrovnik, en 1682, que s'impose la vogue des « moliérades ». Molière est aussi représenté vers 1680 au plus tard, en Scandinavie et en Italie, et peut-être dès le tournant du siècle en Russie. Dans les pays tchèques, la réception du dramaturge, quoique moins tardive qu'on a pu le croire, commencerait seulement autour des années 1730, conséquence d'une vie

8 R. Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

9 Voir *infra* l'article E. De Luca.

10 Voir *infra* l'article A. Evstratov.

11 Voir *infra* l'article de F. Lafarga.

12 Voir la *Schau-Bühne englischer und frantzösischer Comoedianten* [*Théâtre des comédiens anglais et français*] et dans le présent volume les articles de M. Gross et d'A. Wagniar.

théâtrale anémiée par les guerres. L'Espagne et le Portugal, en revanche, constituent un cas particulier : Molière n'y est reçu qu'après 1750. Ce décalage s'expliquerait en partie par la vigueur du théâtre espagnol, qui rendrait les deux pays moins perméables aux influences. Francisco Lafarga le rappelle : Calderón est un contemporain de Molière. Cependant, ce dernier est représenté de façon assez intensive dans la péninsule ibérique au cours des années 1760-1770. Près de la moitié de ses pièces sont alors adaptées et jouées tant en Espagne qu'au Portugal.

Cette circulation se maintient avec une remarquable constance, tout au long du XVIII^e siècle, en même temps que s'épanouit « l'Europe française¹³ ». Dans certains pays, comme la Pologne, elle gagne même en intensité¹⁴. Il en résulte une réception à plusieurs décentes. Que ce soit aux Pays-Bas, en Allemagne, en Espagne ou au Portugal, des pièces de Molière sont « traduites » plusieurs fois. C'est le cas par exemple des *Précieuses ridicules*, dont Anne Wagniar étudie quatre adaptations-traductions successives, de 1670 à 1752 ; si elle est d'abord lue comme une farce, la comédie est envisagée progressivement dans sa dimension « sociétale ». Une autre évolution est mise en évidence par les contributeurs de ce volume : au début, les pièces sont souvent adaptées et reprises sans mention de leur auteur ; peu à peu le dramaturge français devient une référence, sinon un label : Velten baptise sa troupe « L'Illustre Bande », le comédien Jacobelli prend Molière comme nom de scène, et des vocables neufs font leur apparition, telle la formule « molierische Comödie » qui court dans les pays tchèques.

La précocité, l'extension et la durée remarquables de cette circulation s'expliquent en partie par sa dimension multipolaire. Les agents de cette dissémination sont divers, mobiles, et intriqués. Plusieurs contributions de ce volume soulignent le rôle décisif qu'ont exercé les troupes itinérantes, capables de parcourir des distances étonnantes. On retrouve l'Italien Salabrini – qui fit du *Sicilien ou L'Amour peintre* un opéra – à Prague et à Copenhague. Qu'elles soient anglaises, françaises, allemandes, hollandaises ou italiennes, ces troupes sillonnent l'Europe et proposent, dans leur langue et parfois dans d'autres, un répertoire « transnational ». Ce sont elles qui assurent très souvent la première réception de Molière. La troupe de Paulsen, venue de Hambourg, a, selon toute vraisemblance, introduit en Allemagne le répertoire moliéresque. Celle de Jan Baptist van Fornenbergh, qui parcourt la Suède et la Belgique entre 1654 et

13 La formule est de L.-A. de Caraccioli (*L'Europe française*, Paris, Duchêne, 1776). Louis Réau en fit l'histoire dans *L'Europe française au siècle des Lumières* [1938], Paris Albin Michel, 1971. La notion désigne la diffusion spontanée, supposément « naturelle », de la langue et de la culture françaises, diffusion interprétée comme un triomphe de la civilisation. L'essor de Molière en Europe possède toutefois sa dynamique propre, puisque son œuvre se fait connaître par d'autres langues que le français, *via* des adaptations en langue locale. Cependant, le succès de la langue et de la culture françaises joue bien sûr un rôle important : on représente Molière en français dans les cours, on le lit et on le joue pour apprendre le français, et l'instauration d'un théâtre en français dans certaines villes européennes, comme à Vienne à partir des années 1740, contribue à sa dissémination.

14 Voir *infra* l'article de P. Kencki.

1674, fait de même, par le biais de versions hollandaises. Celle de Rosidor père, quant à elle, fait connaître Molière au Danemark. Et c'est son fils, dénommé Rosidor lui aussi, qui l'amène en Suède, à la demande de Charles XII, de 1699 et 1702. Martina Gross suit les traces de « L'Illustre Bande » qui joua au moins dix comédies moliéresques dans les années 1680. Si l'Allemagne est son centre de gravité, la troupe parcourt un territoire qui s'étend du Danemark à Salzbourg, et de Cologne à Danzig, en suivant des routes qui, rappelle Jean Boutan, « allaient de la Saxe à la Bohême *via* Teplice, pour gagner Prague et la Moravie, avant de poursuivre soit en Galicie, soit en Hongrie et en Transylvanie ; une autre route partait d'Italie pour rejoindre Vienne, puis Bratislava ou Brno, et enfin la Bohême, la Pologne et parfois même les pays baltes¹⁵ ». Ainsi, comme le note Veronika Studer-Kovacs : « En considérant les voies empruntées par l'œuvre de Molière dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles, il est possible de dresser un tableau de la culture théâtrale de cette même époque¹⁶ ». Paul Smith et Frans Blom, de leur côté, décrivent l'importance d'Amsterdam, autre « pôle théâtral européen aux XVII^e et XVIII^e siècles¹⁷ », où furent jouées vingt-et-une pièces de Molière. Son théâtre, le *Schouwburg*, est une véritable entreprise de spectacles en quête de pièces à succès, qu'il emprunte à toute l'Europe, et qui exploite Molière « de façon presque industrielle¹⁸ » à partir des années 1680. Ces versions néerlandaises nourrissent ensuite le répertoire des comédiens ambulants.

Les troupes mentionnées jusqu'ici s'adressent au public le plus large, mais cela ne doit pas faire oublier les liens étroits que les comédiens entretiennent avec l'aristocratie européenne. Mezzetin peut offrir son adaptation manuscrite du *Misanthrope* à Violante de Bavière, princesse de Toscane, tandis que Riccoboni dédie sa *Réformation du théâtre* à l'impératrice de Russie. Qu'ils soient des patrons, des mécènes, ou qu'ils s'improvisent dramaturges, comédiens et traducteurs, les membres de cette élite cosmopolite constituent un « vivier » d'entrepreneurs de spectacle. Ainsi, en Pologne, c'est aux *magnats*, qui pouvaient enrôler leurs domestiques français pour jouer la comédie, quand ils ne jouaient pas eux-mêmes, que l'on doit les premières représentations et traductions de Molière, en français comme en polonais. Il est vrai que pour les souverains, le théâtre, professionnel et amateur, joué dans la langue du pays, parfois aussi en français, est indispensable à la vie de cour. Raison pour laquelle l'électeur de Saxe recrute la troupe de Paulsen, puis celle de Velten, qui jouent Molière en allemand à la cour de Dresde. Par ailleurs, la diplomatie européenne s'accompagne de fêtes dont le faste exige du théâtre en français. Comme le note Marie-Noëlle Ciccia, lors des négociations du traité d'Utrecht, le Portugal – pays dont les élites sont encore peu familières de Molière – invite les représentants européens à fêter la naissance de son dauphin, en leur proposant *L'Étourdi* et

15 Voir *infra*, p. 133.

16 Voir *infra*, p. 149.

17 Voir *infra*, p. 32.

18 *Ibid*, p. 38.

Rodogune joués par une troupe française. À Stockholm, Moscou, Vienne, Varsovie, les souverains recrutent des troupes françaises pour la cour aussi bien que pour la ville. Les enjeux sont peu ou prou les mêmes : l'institution d'un théâtre en français sert une quête de prestige ou est censé offrir à la nation un modèle de civilisation. Cependant, ces politiques culturelles réussissent seulement si les œuvres jouées plaisent au public. Voilà ce qui explique que Molière tienne la première place dans le théâtre en français de Vienne, souligne Jean Boutan. D'autres objectifs, économiques ou politiques, peuvent être poursuivis, et qui sont à l'origine d'adaptations de Molière dans les langues vernaculaires. Pierre I^{er}, qui souhaitait doter Moscou d'un théâtre public, recrute des comédiens allemands vers 1700. Le roi Poniatowski, soucieux de moderniser la Pologne, pensait pour sa part que son théâtre en langue nationale, en s'inspirant des comédies françaises, insufflerait l'esprit des réformes qu'il souhaitait mener à bien. Au Portugal, le marquis de Pombal fait traduire et jouer *Tartuffe*, pour contrer l'influence des jésuites. Enfin, fort à son tour d'ambitions éducatives inspirées par les Lumières, le mécène tchèque von Hoditz fait jouer à ses serfs Molière et Lessing.

Molière essaime aussi à la faveur du théâtre de société que pratiquent les élites pour se divertir, pour acquérir aisance et élégance, parfois plus simplement pour apprendre le français. Cette passion pour le théâtre au sein d'une élite éduquée, mise en valeur par Patryk Kencki, Cvijeta Pavlovic et Sven Heed, put conduire à jouer Molière en français, comme à le traduire et l'adapter dans la langue du pays. Entre le théâtre professionnel et son homologue amateur se dessinent des continuités. Ainsi la première « comédie suédoise » naît-elle d'un cercle amateur de comédiens et de dramaturges-traducteurs issus des élites.

Bien évidemment les auteurs qui traduisent Molière et s'en s'inspirent, et qui sont souvent, comme en Pologne et en Croatie, issus de l'aristocratie, sont les premiers agents de sa circulation. Ramón de la Cruz, dramaturge espagnol réputé et influent, adapte plusieurs comédies de Molière. Plus surprenant peut-être est le rôle joué par les congrégations. En Croatie et en Pologne, au mitan du XVIII^e siècle, des élèves jouent des adaptations de Molière sur les scènes des théâtres scolaires religieux, en français, en allemand, ou dans la langue locale. Le *Collegium ragusanum*, en particulier, aura formé à la traduction les auteurs des « moliérades ».

On trouve donc au principe de cette dissémination des relais multiples et des usages hétérogènes, ce qui n'empêche ni les tuilages d'une pratique à une autre, ni les continuités et les coopérations d'un relais à l'autre. Voilà qui expliquerait en partie la complexité de la première réception de Molière, de même que sa durée et son étendue. En effet, on ne saurait en rendre compte uniquement en faisant état du goût prononcé pour la comédie en Europe, ni même en invoquant le tropisme des élites européennes vers la culture française, puisque la présence de Molière dans les répertoires européens est alors largement supérieure à celle des autres auteurs français de comédies à succès (Destouches,

Regnard, Dancourt). Sans doute les raisons de cette faveur sont-elles à chercher principalement dans son aptitude à satisfaire simultanément des objectifs divers, et peut-être contradictoires : Molière peut servir une quête de prestige, mais on peut le croire à même d'éduquer un large public ; il nourrit la recherche de profit des comédiens en quête du public le plus étendu, mais aussi le désir de distinction des élites. Il peut inspirer l'enseignement d'une morale conservatrice comme d'une morale « moderne ».

Le tableau ainsi esquissé appelle deux remarques : en premier lieu, la circulation de Molière, favorisée par le multiculturalisme qui caractérise alors une grande partie de l'Europe, se comprend difficilement selon le seul modèle d'un rayonnement qui irait de la France vers telles ou telles nations, puisqu'elle fait jouer plusieurs foyers ou plusieurs intermédiaires. En second lieu, c'est cette dissémination qui explique sa richesse et son intensité, mais qui ne va pas sans « mutation » de l'œuvre moliéresque : en effet, on ne reconnaît pas toujours Molière dans Molière, on ne rencontre pas si souvent Molière en français et sous sa forme originale, et puis on ne traduit pas toujours Molière à partir du français. En Russie ou dans les pays tchèques, on le connut d'abord au travers d'adaptations allemandes, de même qu'il fut d'abord hollandais en Suède. Comme le remarquent Paul Smith et Frans Blom, *L'Étourdi* que l'« Illustre Bande » joue en allemand est sans doute issu d'une version néerlandaise, *Oratyn en Maskarija*. Molière existe aussi sous des versions composites, mêlé à d'autres sources. Ainsi, dans les pays tchèques, *Pantolon s'invite chez Tartuffe*. Ces dénaturations, qui sont aussi des « naturalisations », selon l'heureuse formule de Paul Smith et Frans Blom, nourrissent une présence protéiforme : représentations en français et dans d'autres langues réalisées par des amateurs – aristocrates de cour, membres des élites urbaines, élèves d'académies ou de collèges –, par des professionnels transnationaux et même par des marionnettes : on se prend à imaginer ce public européen connaissant plusieurs versions de la même pièce de Molière et goûtant, pour les plus privilégiés au moins, tous les plaisirs de la variation et de la reconnaissance, un peu sur le modèle des « franchises » si en vogue actuellement dans l'industrie du cinéma. À côté des représentations proprement dites s'ouvre tout un éventail d'écrits qui vont de la traduction littérale à l'adaptation la plus libre, de l'ébauche manuscrite rédigée en prison par le croate Frankopan jusqu'à la monumentale édition bilingue anglaise de 1732. À cela il faudrait encore ajouter les gravures illustrant les éditions, ainsi que les essais critiques, comme ceux du *Nil* hollandais ou du Danois Holberg. Enfin, certains cas suggèrent une véritable acculturation de Molière, tel ce pastiche du *Malade imaginaire* paru dans un journal satirique londonien. Autant de formats, autant d'usages de ce « Molière à tout faire ».

Cette plasticité remarquable tient sans doute au fait que, reprenant la tradition italienne, ce théâtre de comédien-auteur-directeur de troupe a été élaboré sur des critères d'efficacité scénique, et se présente comme une

« synthèse » et une « mémoire » du genre comique¹⁹. L'œuvre moliéresque est dès lors en mesure de plaire à des publics divers, et elle se prête à toutes sortes de manipulations, découpages, prélèvements, réductions, hybridations, recontextualisations, transpositions. En cela, elle n'est pas seulement un modèle, mais plus encore une matrice de création. Se prêtant remarquablement bien à l'appropriation, elle a contribué dans plusieurs pays à l'essor d'une littérature et d'une culture nationales.

Au service des cultures nationales

Gnieren, traduction de *L'Avare*, inaugure le premier théâtre public danophone. Pour son ouverture, la Comédie-polonaise fondée par Stanislas II joue *Natrczi* (*Les Importuns*), pièce inspirée en partie des *Fâcheux*. *A filozófus* de Bessenyei, où l'empreinte du *Misanthrope* est patente, est créé à l'occasion du sacre de François I comme *Rex hungariæ*. Ces exemples parmi d'autres illustrent quels rôles Molière a pu jouer dans l'essor des littératures nationales. On pourrait faire une démonstration semblable en ce qui concerne les grands dramaturges des nations européennes du XVIII^e siècle. Mais cette approche a ses limites : retraçant les controverses franco-allemandes sur Holberg imitateur de Molière, Trude Kolderup rappelle combien authentifier un emprunt ou mesurer une dette s'avère parfois délicat. Veronika Studer-Kovacs reconnaît pour sa part que Bessenyei se nourrit de toutes les influences offertes par le multiculturalisme viennois. C'est pourquoi plusieurs articles du numéro étudient la réception de Molière moins en termes d'emprunt ou d'héritage, qu'au prisme des usages que l'on a pu faire du dramaturge.

De fait, les articles ici rassemblés le mettent clairement en évidence : les premiers dramaturges soucieux d'écrire dans leur langue s'essayaient d'abord à des traductions-naturalisations. Le Polonais Bohomolec, par exemple, se forme en adaptant Molière – et Goldoni aussi – pour la scène jésuite. Molière, par son « adaptabilité » ouvre donc un espace de jeu, ou d'exercices. Mais adapter suppose un désir, une impulsion. Or, plusieurs contributeurs de ce volume le remarquent, le théâtre de Molière aiguillonne par sa nouveauté : comique d'un type nouveau, efficace mais plus « civilisé », composition plus serrée d'intrigues psychologiquement plus motivées, spectacle où la fantaisie comique s'associe à la peinture des mœurs, tout cela semble avoir frappé les premiers spectateurs européens. Ce Molière novateur ouvre des possibles, éveille l'ambition littéraire, confère une légitimité. En France, Diderot suggérait que Molière avait fermé la voie de la comédie en épuisant toutes les possibilités du genre²⁰. Ailleurs en Europe, ce même Molière apparaît comme celui qui ouvre de nouvelles voies à la comédie.

19 Sur Molière « mémoire » et « synthèse » du genre comique, voir G. Forestier, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 70 sq.

20 À ce sujet, voir D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, et J. Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, Hermann, 2000.