



HAL
open science

“ Molière italien ou transfert triangulaire ?L’Amore medico/Der Liebhaber als Arzt (1913) d’Ermanno Wolf-Ferrari ”

Bernard Banoun

► To cite this version:

Bernard Banoun. “ Molière italien ou transfert triangulaire ?L’Amore medico/Der Liebhaber als Arzt (1913) d’Ermanno Wolf-Ferrari ”. Damien Colas et Alessandro Di Profio (dir.),. D’une scène à l’autre. L’opéra italien en Europe 2 : la musique à l’épreuve du théâtre, Mardaga, 2009. hal-03496361

HAL Id: hal-03496361

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03496361v1>

Submitted on 20 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bernard Banoun : « Molière italien ou transfert triangulaire ? *L'Amore medico/Der Liebhaber als Arzt* (1913) d'Ermanno Wolf-Ferrari », in: Damien Colas et Alessandro Di Profio (dir.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe 2 : la musique à l'épreuve du théâtre*, Bruxelles : Mardaga, 2009, p.441-454

Molière italien ou transfert triangulaire ?

***L'Amore medico/Der Liebhaber als Arzt* (1913) d'Ermanno Wolf-Ferrari**

Le 15 décembre 1913, un peu plus d'un an après la création de leur second opéra *Ariane à Naxos* dans sa première version à Stuttgart en octobre 1912, qui comportait une adaptation par Hofmannsthal du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, jouée par des comédiens, et dans laquelle, après un entracte, la cérémonie turque était remplacée par un opéra donné dans la demeure de M. Jourdain, Richard Strauss écrivait à son librettiste Hugo von Hofmannsthal :

Ce musicien très doué qu'est Wolf-Ferrari, aidé de Monsieur Batka, qui est non moins habile à produire des textes d'opéra, a écrit un opéra intitulé *Der Liebhaber als Arzt* d'après *Le Médecin malgré lui* de Molière. Cet opéra créé à Dresde il y a quelques jours dans les costumes de notre *Ariane* avec un succès retentissant a été salué par la critique comme étant *la comédie en musique de notre temps*, enfin arrivée après avoir été si longtemps attendue. Combien d'opéras-comiques n'ont pas été salués ces 5 dernières années comme étant *la comédie en musique de notre temps*, mis à part *Le Chevalier à la rose* qui a été donné ici il y a 3 jours pour la 89^e fois devant une salle comble? Un critique de Dresde écrit que l'œuvre de Wolf-Ferrari-Batka est la véritable « *renaissance de Molière* » (*sic* !) de l'esprit de la musique. Ce qui, précisément par *vo*tre « *maladresse* », ne m'a pas réussi avec *Ariane*. Ce type a entendu parler de *La Naissance de la tragédie de l'esprit de la musique* de Nietzsche, et le voilà qui fait ressusciter Molière par Wolf-Ferrari.

Faut-il, cher ami, laisser passer toutes ces bêtises sans se défendre ? Est-ce qu'on ne doit pas d'une façon ou d'une autre élever la voix contre ça, refuser de prendre son mal en patience en attendant que les gens en arrivent d'eux-mêmes à se rendre compte du raffinement stylistique de votre travail dans *Ariane* ; qu'ils voient comment, dans cette pièce de Molière, on a sauvé précisément ce qui, comme dans toutes ses pièces, est immortel, le personnage de Jourdain par exemple ? Comment nous avons extrait de la comédie de Molière tout ce qui était musical, comment cela conduit lentement à l'esprit véritable de la musique pour atteindre des hauteurs dont même le Molière le plus ressuscité qui soit ne pouvait pas avoir idée. Est-ce que ce n'est pas à s'arracher les cheveux, quand on lit que le public s'est délicieusement amusé pendant toute la soirée avec la ravissante comédie en musique de Wolf-Ferrari-Batka, tandis que dans

notre bref Molière à nous, dont vous n'avez laissé subsister que ce qui est amusant et typique, ce même public s'ennuie à mourir et n'a pas la patience d'attendre l'opéra ? ¹

Ces propos ironiques et parfois amers s'expliquent par le traumatisme causé par l'échec relatif de la première version d'*Ariane* – échec qui devait conduire les auteurs à remanier l'œuvre en profondeur² –, mais il faut également les replacer dans le contexte d'une critique durable des projets théâtraux de Wolf-Ferrari par Hofmannsthal. Dès 1910, ce dernier mentionnait avec mépris « ces messieurs de troisième catégorie, les Lehár, Oscar Straus, Wolf-Ferrari »³ et vitupérait en général les artistes se livrant selon lui à une « imitation servile »⁴ impropre à entretenir un dialogue vivant avec le patrimoine théâtral.

Cependant, le propos n'est pas ici de considérer Ermanno Wolf-Ferrari du point de vue d'un compositeur allemand et de son librettiste autrichien, mais bien plutôt de revenir sur l'objet premier de cette controverse, l'opéra *L'Amore medico/Der Liebhaber als Arzt*, pour explorer les modalités complexes de ce Molière italianisé créé en Allemagne et en allemand. Il s'agira, après un rappel sur Wolf-Ferrari, de se pencher sur l'adaptation principalement de la pièce française en livret italien. On tentera d'expliquer les transformations opérées en s'appuyant sur la conception du comique que

¹ Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal, *Correspondance 1900-1929*, trad. de l'allemand par Bernard Banoun, Paris, Fayard, 1992, p. 233-234 (*Briefwechsel*, ed. Willi Schuh Zürich, Atlantis, 1978⁴, p. 249-250 : « Der sehr begabte Musiker Wolf-Ferrari hat mit dem in der Ausfertigung von Operntexten gleichfalls sehr geschickten Herrn Batka zusammen eine Oper geschrieben, *Der Liebhaber als Arzt* nach Molières *Le Médecin malgré lui*. Diese Oper ist vor einigen Tagen in Dresden mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung gelangt in den Kostümen unserer *Ariadne* und von der Presse als das endlich angekommene, seit langer Zeit erwartete musikalische Lustspiel unserer Zeit begrüßt worden. Wie viele komische Opern sind in den letzten 5 Jahren nicht schon als das musikalischer Lustspiel unserer Zeit begrüßt worden, nur nicht der *Rosenkavalier*, der vor 3 Tagen zum 89. Male bei vollständig ausverkauftem Hause hier gegeben wurde. In einer Kritik aus Dresden las ich, daß das Wolf-Ferrari-Batkasche Werk die richtige 'Wiedergeburt Molières' (sic!) aus dem Geiste der Musik sei. Eben das, was mir mit *Ariadne* durch *Ihr* 'Ungeschick' nicht gelungen ist. Der Mann hat von Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* einmal etwas läuten hören und läßt nun Molière durch Wolf-Ferrari wiedergeboren werden. / Lieber Freund, muß man nun all diesen Unsinn auf sich sitzen lassen? Muß man nicht dagegen doch einmal in irgendeiner Form seine Stimme erheben oder soll ich weiterhin geduldig warten, bis die Leute von selbst dahinterkommen, einzusehen, wie feinstilistisch gerade Ihre Arbeit in *Ariadne* ist, wie aus Molière nur gerade das gerettet worden ist, was in diesem Stück, wie in all seinen Stücken, unsterblich ist, wie der Typus des Jourdain? Wie fein wir gerade im Lustspiel alles aus Molière herausgezogen haben, was musikalisch ist, wie das langsam zum eigentlichen Geist der Musik hinüberleitet und zu Höhen hinaufführt, von denen auch der wiedergeborene Molière keine Ahnung haben konnte. Ist es nicht zum Teufel holen, wenn man liest, wie das Publikum sich bei dem entzückenden musikalischen Lustspiel des Wolf-Ferrari-Batka den ganzen Abend lang köstlich unterhalten hat, während es sich bei unserem kurzen Molière, in dem Sie wirklich nur das haben stehen lassen, was amüsant und charakteristisch ist, zu Tode langweilt und nicht erwarten kann, bis endlich die Oper kommt? »).

² Dans la version de 1916, un prologue chanté situe l'action au XVIII^e siècle dans la demeure d'un riche Viennois ; ce prologue de théâtre dans le théâtre rappelle le Molière de *L'Impromptu de Versailles*, mais les références explicites à Molière ont disparu. *Le Bourgeois gentilhomme* fut remis sur le métier en 1916, avec une musique de scène de Strauss pour l'adaptation en deux actes de Hofmannsthal.

³ *Correspondance*, 10 septembre 1910, p. 108 (*Briefwechsel*, p. 103 : « [...] die Herrschaften dritten Ranges, die Lehár, Oscar Straus, Wolf-Ferrari [...] »).

⁴ *Correspondance*, 19 mai 1911, p. 121 (*Briefwechsel*, p. 118 : « eine sklavische Nachahmung »). On trouve encore d'autres attaques contre Wolf-Ferrari sous la plume de Hofmannsthal : « Non que je sois assez fou pour penser qu'on puisse *rajeunir* des formes artistiques simples et naïves. C'est du dilettantisme, un passe-temps bon pour Wolf-Ferrari et consorts » (*Correspondance*, 26 juillet 1928, *Briefwechsel*, p. 651 : « Aber nicht, daß ich so törisch wäre, zu denken, man könnte einfachere, naïvere Kunstformen *erneuern*. Das ist Dilettantismus, Spielerei Wolf-Ferraris usw. »). À propos de *Jedermann*, il déplore l'attitude des journalistes qui « par ignorance ou malignité, font comme [s'il avait] fait sur cette vieille pièce anglaise un travail identique à celui de ce M. Batka lorsqu'il massacre une pièce de Molière » (19 décembre 1913, *Briefwechsel*, p. 253 : « [die] tun aus Unwissenheit oder aus Bosheit so, als hätte ich ungefähr das gleiche Stück Arbeit an dem alten Engländer geleistet, wie der Herr Batka, wenn er einen Molière verhunzt. »). Cf. Bernard Banoun, *L'Opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*, Paris, Fayard, 2000, p. 297-300.

défend Wolf-Ferrari et on s'interrogera sur le transfert auquel on assiste ici : s'agit-il, spatialement, d'un transfert de la France vers l'Italie, et chronologiquement, d'un transfert du XVII^e vers le XX^e siècle ?

Wolf-Ferrari, pour mémoire

Né à Venise en 1876 et mort dans la même ville en 1948, fils d'un peintre allemand et d'une mère vénitienne, Wolf-Ferrari est une figure riche et non dépourvue d'ambiguïtés sur les plans artistique, historique et socio-politique⁵. Il étudia d'abord la peinture à Rome puis Munich, puis la composition à Munich. C'est durant ses années munichoises, vers 1895, qu'il ajouta à son patronyme le nom italien de sa mère. Protégé de Giulio Ricordi (qui cependant ne le publiait pas) et de Boito, il revint à Venise et commença à composer. Après quelques premières œuvres instrumentales de facture classique, il se consacra quasi exclusivement à l'opéra, en une longue carrière qui alla de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1940. Après plusieurs oratorios et opéras, dont *Cenerentola* (Milan, 1900), il eut quelque succès avec l'oratorio *La Vita nuova* en 1903 à Munich, ce qui l'incita à construire sa carrière principalement en Allemagne. L'échec de sa *Cenerentola* en Italie le conduisit à une réflexion d'où émergèrent deux figures tutélaires, Goldoni et Mozart. De Goldoni, cinq opéras dérivent directement (*Le donne curiose, I quattro rusteghi, Gli amanti sposi, La vedova scaltra, Il Campiello*). Par ce choix, Wolf-Ferrari cherchait à se démarquer du vérisme, qui l'emportait alors sur les scènes italiennes. Il écrivit ainsi à Richard Strauss pour lui demander de le soutenir en Allemagne, expliquant dans cette lettre écrite depuis Venise le 15 février 1902 son appartenance à une double culture : « J'ai, depuis, écrit *Cendrillon* : à Venise en 1900, un malentendu total, à 1901 à Brême un grand succès. Ce n'est pas le succès, mais mon installation, entre-temps, à Munich, qui m'a ouvert les yeux. Je sentis que je m'étais enfin fait des amis, par ma musique, ce qui me démontra que si l'Allemand est à même de saisir l'Italien, l'inverse n'est pas vrai. »⁶

Son rapport à deux nations européennes alors récemment constituées n'est pas uniquement biographique. Il comporte des enjeux culturels et esthétiques que le compositeur expose rétrospectivement dans une sorte de scène originelle réunissant le premier opéra qu'il entendit, à l'âge de douze ans, et le second, peu après, à l'occasion d'un voyage à Bayreuth pour rendre visite à

⁵ Les publications spécifiquement consacrées à Wolf-Ferrari sont peu nombreuses et souvent anciennes : Carlo Parmentola, « Wolf-Ferrari », in: *Dizionario della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Le Biografie, vol. VIII, Torino, UTET, 1988, p. 540-541 ; Alexandra Carola Grisson, *Ermanno Wolf-Ferrari*. Autorisierte Lebensbeschreibung, mit einem Anhang: *Betrachtungen und Aphorismen von Ermanno Wolf-Ferrari*, Regensburg, Gustav Bosse, 1941 ; Ernst Leopold Stahl, *Wolf-Ferrari*, Salzburg, Kiesel, 1936 ; *Ermanno Wolf-Ferrari*, ed. Alexander L. Suder, Tutzing, Schneider, 1986 ; Wilhelm Pfannkuch, *Das Operschaffen Ermanno Wolf-Ferraris*, thèse, Kiel, 1952 (inédit et présent, semble-t-il, à la seule bibliothèque universitaire de Kiel, ce travail n'a pas été consulté pour le présent article). – On consultera aussi *A catalogue of the Frederick R. Koch Collection at the Beinecke Library, Yale University*, ed. Vincent Giroud in collaboration with Christa Sammons & Karen Spicher, New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 2006. Il faut aussi ajouter l'ouvrage de Thomas Seedorf cité ci-dessous.

⁶ Ermanno Wolf-Ferrari, *Briefe aus einem halben Jahrhundert*, ed. Mark Lothar, München-Wien, Langen Müller, 1982, p. 11. (« Inzwischen schrieb ich *Aschenbrödel*: in Venedig 1900 absolut mißverstanden, 1901 in Bremen mit großem Erfolg. Nicht der Erfolg, aber die inzwischen erfolgte Übersiedlung nach München öffnete mir die Augen, ich empfand, daß ich endlich Freunde durch meine Musik erworben hatte, was mir bewies, daß der Deutsche zwar den Italiener fassen kann, aber nicht umgekehrt. »)

une tante wagnérophile : « Après le *Barbier* de Rossini à Venise, quand le second opéra que je vis fut *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, l'impression que j'en reçus ne fut pas le moins du monde confuse. »⁷ Cette expérience première, en une sorte de dialectique intuitive, annule l'opposition fondatrice entre art allemand et musique italienne dans *Opéra et drame* de Wagner et permet ainsi à Wolf-Ferrari de se poser non en contradicteur, mais en continuateur de Wagner dans la mesure où il conçoit ses comédies en musique comme héritières de la symbiose wagnérienne entre le verbe et le son. Qui plus est, elles furent parfois reçues comme telles ; ainsi le chef d'orchestre Felix Mottl, créateur du *Secret de Susanne*, aurait-il déclaré au compositeur lors de la création : « C'est l'opéra le plus wagnérien que je connaisse ! »⁸

Pendant des années, Wolf-Ferrari fut l'un des cinq compositeurs d'opéra les plus joués au monde, après Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, donc parfois avant Richard Strauss, ce qui explique en partie le ton de la lettre citée plus haut.⁹ Il apparaît alors en effet comme le seul véritable auteur d'ouvrages comiques. En 1903 déjà, un critique saluait avec des accents nietzschéens le compositeur des *Femmes curieuses* : « Il est enfin né, le sauveur si longtemps attendu qui nous apprend à rire en musique. »¹⁰ Ses œuvres semblent apporter à l'époque la réponse la meilleure à une question largement débattue, celle de la comédie en musique « au sens de Wagner, comme drame musical », pour reprendre la formulation d'Istel dans *Zum Problem der deutschen komischen Oper*¹¹.

Der Liebhaber als Arzt, créé à la veille de la guerre, est l'aboutissement et le point culminant de la carrière du compositeur, qui, ensuite, ne devait plus jamais retrouver de tels succès. Créé le 4

⁷ Cité par Grisson, *Ermanno Wolf-Ferrari*, p. 55. (« Als ich nach Rossinis *Barbier* in Venedig als zweite Oper Richard Wagners *Tristan und Isolde* in Bayreuth hörte, hatte ich nicht im mindesten einen konfusen Eindruck davon. »)

⁸ Cité par Stahl, *Wolf-Ferrari*, p. 41 (« Das ist die wagnerischste Oper, die ich kenne! »). L'idée d'une symbiose du verbe et de la musique conduit le compositeur à composer généralement sur un livret en italien, traduit ensuite en allemand, les mots étant ensuite placés sous la mélodie composée sur le texte italien. Le compositeur écrit par exemple à Max Kalbeck, traducteur allemand des opéras *I gioielli della Madonna* et *Il segreto di Susanna*, le 22 janvier 1908 : « Je vous dirai une autre fois pourquoi je fais donner mes opéras en allemand alors que je suis contraint à les composer en italien. C'est qu'il y a un antagonisme entre ma langue et ma nature, qui a résulté de mon enracinement dans la nation italienne » (« Ein anderes Mal will ich Ihnen sagen, warum ich genötigt bin, meine Werke auf Deutsch aufführen zu lassen, während ich italienisch zu komponieren gezwungen bin. Es ist eben ein Antagonismus zwischen meiner Sprache und meinem Wesen vorhanden, welcher sich durch meine italienische Nationalitätseinpflanzung ergeben hat », *Briefe*, p. 29). Cependant, certains manuscrits montrent que Wolf-Ferrari, s'il affirme ce principe, ne s'y tint pas toujours (je remercie Vincent Giroud pour cette précision). Cette question demanderait une étude spécifique, et montrerait sans doute le rapport très complexe aux principes wagnériens, car Wolf-Ferrari considère la mélodie comme étant fondamentalement liée à l'italien et non à l'allemand. Un extrait d'une lettre à Karl Straube du 6 mars 1902 révélateur : « [...] la langue allemande, selon sa vraie nature, ne permet pas qu'on traite en elle la voix chantée de manière purement instrumentale, c'est-à-dire musicale. Si on procède ainsi, il n'y a pas de vraie concordance entre verbe et son ; et si on agit de l'autre manière, on est l'esclave du texte au lieu de le prolonger. Si la musique vocale ne me laisse pas la même liberté que la musique instrumentale, je préfère y renoncer, et si je n'avais pas la langue italienne, je n'écrirais que de la musique instrumentale. » (« [...] weil die deutsche Sprache, ihrer wahren Natur nach, es nicht gestattet, daß man in ihr die Singstimme rein instrumental, d. h. musikalisch behandelt. Tut man das, so ist keine wahre Übereinstimmung von Wort und Ton da; und tut man das andere, so ist man der Sklave der Dichtung, nicht ihr Erweiterer. Wenn ich nicht bei vokaler Musik dieselbe Freiheit haben soll, wie wenn ich rein instrumental schreibe, so lasse ich es lieber und, hätte ich die italienische Sprache nicht, so würde ich rein instrumental schreiben », *Briefe*, p. 13). Il arriva même au compositeur de faire traduire en italien un livret écrit en allemand et destiné à une création en Allemagne, ainsi pour *Der Kuckuck von Theben* sur un livret de Ludwig Andersen traduit en italien par Ghisalberti et créé en allemand à Hanovre le 4 juin 1943.

⁹ Mark Lothar, « Nachwort », in *Briefe*, p. 215.

¹⁰ Cité par Herbert Rosendorfer, « Skizze zur Biographie Wolf-Ferraris », in *Ermanno Wolf-Ferrari*, ed. Suder, Tutzing, 1986, p. 19 (« Endlich ist er geboren, der lange ersehnte Erlöser, der uns das Lachen in Musik beibringt ! »)

¹¹ Edgar Istel, « Zum Problem der deutschen komischen Oper », in *Der Merker* 1 (1909), Heft 2, p. 51, cité in Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jhd.*, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 51 (« im Sinne Wagners als musikalisches Drama »).

décembre 1913 à Dresde, repris le 13 décembre à Munich, l'ouvrage est créé à Prague en tchèque, à New York en italien sous la direction de Toscanini en 1914, à Turin en 1929, etc. Wolf-Ferrari et cet ouvrage en particulier sont donc particulièrement révélateurs de la situation de l'opéra à cette époque (car ils posent les questions du comique, du néoclassicisme et du retour à Mozart), et sa double insertion dans les cultures allemande et italienne a des enjeux dans le domaine de la librettologie (transferts et traduction) et de la politique culturelle.

L'Amour médecin

Quelques éléments sur la pièce de Molière dont est tiré l'opéra sont nécessaires pour comprendre le choix de cette source et son caractère exemplaire et problématique en terme de transfert vers l'Italie. *L'Amour médecin* est dans le théâtre de Molière une « petite pièce »¹², qu'on peut considérer comme faisant partie d'un triptyque de farces à l'italienne avec *Le Médecin malgré lui* (pièce plus connue, avec laquelle Strauss la confond, dans la lettre citée ci-dessus) et *Le Médecin volant*, trois comédies où la fonction conventionnelle de ce genre, guérir les âmes, se retrouve et dans l'intrigue et dans la représentation. Commandé par Louis XIV, créé à Versailles en septembre 1665 comme comédie-ballet avec musique de Lully avec une entrée de ballet à la fin de chaque acte, *L'Amour-médecin* fut en suite donné en ville mais sans musique ni ballet, malgré les principes énoncés par Molière dans l'avertissement « Au lecteur »¹³ :

[...] beaucoup de choses [...] dépendent de l'action : on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlées à la beauté des voix et à l'adresse de danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer.¹⁴

Même si *L'Amour médecin*, étant commandé par le roi, « proposé, fait, appris et représenté en cinq jours » (*ibid.*), joue sur une connivence avec le public auquel il est d'abord destiné et possède des

¹² Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, t. 1 : *Sganarelle et la médecine, ou de la mélancolie érotique*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 327. Voir aussi Patrick Dandrey, *L'Amour médecin ou le mentir-vrai de Lucinde*, Paris, Klincksieck, 2006.

¹³ La pièce fut donnée en 1891 sans intermèdes. En 1939, elle fut donnée avec une musique de Manuel Rosenthal utilisant des éléments de la musique de Lully.

¹⁴ Molière, « Au lecteur », *L'Amour médecin, Œuvres complètes*, vol. II, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 94. Les références seront dorénavant données immédiatement après la citation (acte, scène).

traits de comédie satirique, la pièce dépasse cet aspect, va également plus loin que la bouffonnerie et tend « vers la comédie de mœurs et de caractères »¹⁵.

L'intrigue est fondée sur une configuration de quatre personnages, le père Sganarelle, la suivante rouée Lisette, la fille Lucinde et son amant Clitandre qui se déguise en médecin, et parmi les autres rôles, quatre « vrais » médecins, Tomès, des Fonandrés, Macroton et Bahys. Le canevas est conventionnel : Lucinde a été demandée en mariage par Clitandre, qu'elle ne connaît que par regards échangés, et se languit. Sganarelle refuse tous les arguments en faveur de ce mariage ; pour le faire céder, Lisette incite Lucinde à exagérer sa maladie, quatre médecins sont convoqués qui, dans l'une des scènes les plus riches qu'ait écrites Molière sur ce sujet – et Patrick Dandrey a consacré à partir de cette courte pièce des centaines de pages d'étude sur la maladie chez Molière –, laissent libre cours à leurs idées selon laquelle diverses humeurs corporelles expliquent la folie de Lucinde ; mais Lisette fait venir un autre médecin, Clitandre déguisé, pour lequel, à l'inverse, les maux du corps viennent de l'esprit¹⁶ : il convient donc, dit-on au père, de feindre d'accéder au désir maladif qu'a sa fille de se marier ; un notaire attend dans la rue ; Sganarelle consent volontiers, propose spontanément une dot généreuse et signe le contrat en s'amusant de ce mariage qu'il croit fictif, mais tel est pris qui croyait prendre, les jeunes époux vont « achever les restes du mariage » (III, 9). Chanteurs et danseurs entraînent Sganarelle ridiculisé.

La pièce comporte quantité d'éléments se rapportant à la musique, sur le plan de la représentation et du contenu. La Musique est, avec la Comédie et le Ballet, l'un des trois personnages du prologue, et chante avec eux à l'unisson, conformément à ce qu'indique l'avertissement au lecteur : « *Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde, / Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.* » (Prologue). Dans la pièce même, Lisette incite Sganarelle à chanter pour se réjouir de la guérison de sa fille : « je veux que vous vous réjouissiez auparavant: que vous chantiez, que vous dansiez. » (III, 4). Mais le rôle principal de la musique consiste en ceci qu'elle est présentée comme l'art capable de guérir, bien plus que ne le pourraient les 'hommes de l'art' que sont les médecins, critiqués avec virulence par Molière qui visait certains médecins de la cour¹⁷. Dans cette pièce qui est en premier lieu une attaque contre la médecine (dimension secondaire chez Wolf-Ferrari), la musique est un principe vital s'opposant au rôle néfaste joué par les médecins, Lisette se faisant par maintes déclarations proverbiales le porte-parole de cette critique : « Que voulez-vous donc faire, monsieur, de quatre médecins ? n'est-ce pas assez d'un pour tuer une personne ? [...] J'ai connu un homme qui prouvait, par bonnes raisons, qu'il ne faut jamais dire : "Une telle personne est morte d'une fièvre et d'une fluxion de la poitrine" ; mais : "Elle est morte de quatre médecins et de deux apothicaires". » (II, 1). Enfin Clitandre, personnification du titre de la pièce, réunit dans un même

¹⁵ Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, p. 327.

¹⁶ « Clitandre : Comme l'esprit a grand empire sur le corps, et que c'est de lui bien souvent que procèdent les maladies, ma coutume est de courir à guérir les esprits, avant que de venir au corps. J'ai donc observé ses regards, les traits de son visage, et les lignes de ses deux mains: et par la science que le Ciel m'a donnée, j'ai reconnu que c'était de l'esprit qu'elle était malade. » (III, 6)

¹⁷ Les acteurs étaient affublés de masques ressemblants (notice, p. 91-92).

élan les pouvoirs bénéfiques de l'amour et de la musique ; il affirme être capable de guérir autrement (« mes remèdes sont différents de ceux des autres : ils ont l'émétique, les saignées, les médecines et les lavements: mais moi, je guéris par des paroles, par des sons, par des lettres, par des talismans, et par des anneaux constellés », III, 5) et est venu accompagné de musiciens, ce qu'il justifie ainsi : « Au reste, je n'ai pas eu seulement la précaution d'amener un notaire, j'ai eu celle encore de faire venir des voix et des instruments pour célébrer la fête, et pour nous réjouir. Qu'on les fasse venir. Ce sont des gens que je mène avec moi, et dont je me sers tous les jours pour pacifier avec leur harmonie les troubles de l'esprit. » (III, 7). Sur ces mots réapparaissent la Comédie, le Ballet et la Musique, qui chantent les paroles suivantes : « Sans nous tous les hommes / Deviendraient mal sains, / Et c'est nous qui sommes / Leurs grands médecins. » (III, 8) Sur le plan diégétique donc, la musique joue un rôle important et la pièce véhicule un discours sur la musique qui, nous le verrons, peut être rapproché des idées de Wolf-Ferrari.

Mais on trouve également dans cette pièce et d'autres de Molière une écriture des dialogues qui, métaphoriquement, peut être qualifiée de musicale. La critique a pu ainsi créer le terme de « ballet de paroles » pour désigner certaines scènes ou passages de scènes où une stylisation forte des répliques, par un procédé venu de la *commedia dell'arte*, fait passer le sémantique derrière le rythme¹⁸. L'un des exemples les plus célèbres dans le théâtre de Molière en est celle entre Argan et Toinette dans *Le Malade imaginaire*¹⁹ à propos du « poumon ». *L'Amour médecin* comporte des passages analogues, ainsi celui 'composé' autour des mots « un mari » :

LISETTE

C'est un mari qu'elle veut.

SGANARELLE, *faisant semblant de ne pas entendre.*

Je l'abandonne.

LISETTE

Un mari.

SGANARELLE

Je la déteste.

LISETTE

Un mari.

SGANARELLE

Et la renonce pour ma fille.

LISETTE

Un mari.

SGANARELLE

Non, ne m'en parlez point.

LISETTE

Un mari.

SGANARELLE

Ne m'en parlez point.

LISETTE

Un mari.

SGANARELLE

¹⁸ Cf. Roger Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français de Moyen-Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957, p. 236, et *Le Dialogue moliéresque*, Paris, PUF, 1983 et SEDES, 1990.

¹⁹ Molière, *Le Malade imaginaire*, III, 10, in *Œuvres complètes* II, p. 1163.

Ne m'en parlez point.
LISETTE
Un mari, un mari, un mari ²⁰.

Dans de tels dialogues structurés, schématisés jusqu'à une quasi-abstraction, la forme et le rythme font le sens. Or il est frappant que cette 'musicalité' du texte ne soit pas exploitée dans le livret, qu'elle ne donne pas lieu à des duos, par exemple, fondés sur ce principe ; peut-être le caractère musical, déjà trop présent dans le texte même, rend-il inutile une musique réelle, l'entraverait-il ou la rendrait-il redondante ; peut-être cette qualité et ce rythme intrinsèques du dialogue de Molière où s'ancre son théâtre, expliquent-ils en partie la relative rareté de ses adaptations à l'opéra ²¹.

L'Amore medico

L'Amore medico de Golisciani/Wolf-Ferrari est une « commedia musicale in due atti » ²². Le schéma de l'intrigue moliéresque est conservé mais resserré : l'acte I correspond à celui de Molière, l'acte II rassemble les actes II et III ; il n'y a plus d'entrées de ballet, les personnages de la Comédie, du Ballet et de la Musique ont disparu ; Clitandre, personnage important chez Molière mais qui n'apparaît qu'à l'acte III et possède peu de texte, est présent dans le livret dès l'acte I (il chante dans un quatuor en regardant Lucinde avant de lui lancer une fleur) ; cet acte est centré sur le quatuor des personnages principaux, inchangé, avant l'arrivée des médecins en toge noire, qu'on voit, muets, entrer dans la maison : l'acte se termine sur ce point culminant menaçant tandis que Lisette va chercher de son côté « il dottor che so io, / e guarita Lucinda sarà », I) pour préparer le stratagème. La première partie de l'acte II comporte la scène des médecins, qui n'apportent aucun remède ; Lisette propose alors la venue de Clitandre. Le fil de l'intrigue est donc, dans l'ensemble, conservé.

D'autres différences sont plus importantes et surtout plus instructives. Dans l'ensemble, on note bien sûr l'extrême brièveté du livret (alors que la pièce de Molière est elle-même déjà extrêmement courte), écrit en vers le plus souvent rimés. Par ailleurs, si l'intrigue est à peu près identique, on repère extrêmement peu de reprises directes chez Molière. Une comparaison ligne à ligne du texte montre qu'une dizaine de vers du livret, et tel ou tel mot ou expression isolés, peuvent être considérés comme traduits de Molière, mais jamais une longue réplique ni un dialogue. Golisciani (1848-1919), librettiste actif depuis 1871, auteur de près de cent livrets, est ancré dans la tradition

²⁰ *Ibid.*, I, 3.

²¹ Outre des adaptations modernes (telles que celles par Frank Martin et Rolf Liebermann), il existe peu d'opéras d'après Molière, et un seul en Italie d'après nos recherches (Franchetti, *Il signor di Pourceaugnac*, livret de Fontana, Milan 1897). Sur Molière dans la littérature et le théâtre italien, voir l'ouvrage ancien de Pietro Toldo, *L'Œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, E. Loescher, 1910.

²² Livrets : *L'amore medico. Libretto di Enrico Golisciani (da Molière). Musica di Ermanno Wolf-Ferrari*. Milano : Sonzogno 1929. *Der Liebhaber als Arzt. Musikalisches Lustspiel in zwei Akten nach Molière. Verse von Enrico Golisciani, Deutsch von Richard Batka, Musik von Ermanno Wolf-Ferrari*, Leipzig : Josef Weinberger, 1913. – Réduction piano-chant utilisée : London : Josef Weinberger [s.d.]. La présente étude porte sur le livret italien. L'examen de la traduction allemande par Richard Batka, et d'une manière générale la question de la traduction des livrets de Wolf-Ferrari serait un travail en soi, sans doute très fécond, le compositeur ayant des idées et exigences précises en la matière, comme nous l'avons dit plus haut. Les références entre parenthèses sont celles du livret italien.

librettistique du XIX^e siècle, sans rapport avec ce qu'on appela plus tard parfois *Literaturoper* pour qualifier des opéras reprenant textuellement des textes dramatiques comme cela se pratiqua couramment à partir des années 1900, donc pour des opéras contemporains de *L'amore medico*²³.

Des différences se trouvent également dans les lieux de l'action, les noms des personnages et leur caractérisation. Ainsi, le lieu n'est plus un intérieur unique « à Paris, dans une salle de la maison de Sganarelle », mais « Una splendida villa, nei dintorni di Parigi. Durante il regno di Luigi XIV », l'acte I se déroulant dans les jardins, l'acte II dans une riche salle. L'époque est maintenue à des fins surtout décoratives, voire historicistes. Le jardin renvoie à l'imaginaire des masques et des parcs depuis Maurice Sand et Verlaine : « Un jardin dans la villa d'Arnolphe. À gauche, le petit palais ; à l'extérieur, un escalier de marbre menant à une petite terrasse. Statues le long des allées ; au fond, un petit lac [...] »²⁴. Le père, s'il n'est pas explicitement un aristocrate, est donc, dans l'opéra, un homme très riche. Ce changement est important pour la caractérisation du personnage. Sganarelle est devenu Arnolfo, nom emprunté à *L'École des femmes*, mais cela ne fait pas de lui un barbon ridicule. Chez Molière, le père est un bourgeois dont la crainte de marier sa fille est liée principalement à la dépense que sera la dot : « A-t-on jamais rien vu de plus tyrannique que cette coutume où l'on veut assujettir les pères ? Rien de plus impertinent, et de plus ridicule, que d'amasser du bien avec de grands travaux, et élever une fille avec beaucoup de soin et de tendresse, pour se dépouiller de l'un et de l'autre entre les mains d'un homme qui ne nous touche de rien ? Non, non, je me moque de cet usage, et je veux garder mon bien et ma fille pour moi. » (I, 5) Chez Golisciani cette phrase devient « E la voglio per me » (I). Arnolfo n'a donc plus la mesquinerie du père bourgeois qu'était Sganarelle chez Molière.

L'accent est donc mis sur le rapport affectif entre le père et sa fille ; celle-ci se sent devenir une femme, ce que son père n'accepte pas (« Tu me traites comme une enfant, Déjà je me sens être femme ! »²⁵). Cette jeune femme quasiment opprimée par la figure paternelle se rapproche fortement d'héroïnes de l'opéra romantique italien, et la présentation du personnage, montré errant dans le jardin et décrit d'abord par le chœur qui la voit passer et déplore le malheur de son père, inscrit la jeune fille dans cette lignée. Si *L'amore medico* ne possède nullement le caractère tragique de *Lucia di Lammermoor* ni élégiaque des *Puritani*, la langue du livret est révélatrice de la culture et de la génération à laquelle appartient Golisciani. On assiste donc à une curieuse superposition de la mélancolie moliéresque et d'un autre mal du siècle, la langueur romantique – comme si le passage de la pièce au livret d'opéra était conditionné par des stéréotypes de vocabulaire et d'imaginaire scénique, comme en témoigne par exemple sa première apparition : « Au fond, entre les allées, apparaît Lucinde. Elle est de blanc vêtue, simplement, comme une enfant. Elle est pâle, souffrante,

²³ Je remercie Giuseppe Iacovelli, Freie Universität Berlin, de m'avoir communiqué la liste qu'il a établie des livrets de Golisciani.

²⁴ « Un giardino nella villa di Arnolfo. A sinistra, la palazzina ; all'esterno, una scala di marmo, che conduce a una piccola terrazza. Statue lungo i viali ; al fondo, un laghetto [...] »

²⁵ « Tu mi tratti da bambina, / io mi sento già donna ! »

les tresses blondes lui tombent sur les épaules. Elle soupire, s'arrête, comme perdue dans ses pensées, contemple les fleurs. »²⁶

Enfin, un changement important réside dans une scène du premier acte où le père, pour divertir sa fille, lui présente, après une poupée et avant un carillon, « un teatro completo » de *burrattini* avec Sganarelle et Mascarillo (et un Hanswurst dans le livret en allemand, acte I)²⁷. Nous y reviendrons.

Le comique selon Wolf-Ferrari

Certaines de ces modifications sont à rapporter aux différences structurelles entre une pièce de théâtre et un livret tel que le conçoit Golisciani. Mais d'autres, les plus importantes, traduisent les convictions esthétiques et éthiques de Wolf-Ferrari, comme le montre la réflexion qu'il mena sur le comique et ses rapports avec la musique.

Dans un numéro de revue publiée à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la mort de Mozart, le compositeur livra rétrospectivement sa conception du comique. Si le titre de l'article laisse penser qu'il traite de l'« opéra comique », le contenu révèle qu'il s'agit plus des caractères et des situations que du genre dramatique comique²⁸. Wolf-Ferrari opère une distinction entre l'homme « visible » (celui qu'on voit de l'extérieur) et l'homme « invisible » (le sujet dans sa complexité intérieure). Selon lui, on ne rit que de l'être visible, pour lequel on n'éprouve aucune sympathie ; il y a donc une cruauté consubstantielle au « poète du comique » (« Dichter des Komischen »). Or cette cruauté est incompatible avec la musique :

Il est évident que la musique, qui n'est que sympathie, ne peut aller de pair avec cela, car lorsqu'il s'agit de cruauté, elle ne peut que se taire. Intuitivement, j'attribuais à l'opéra comique la mission de réparer les souffrances que le poète ne pouvait épargner aux personnages : la musique – en dépit du comique qu'elle ne peut représenter (la situation, les mots, y suffisent) – n'est-elle pas à même d'offrir la sympathie humaine aux pauvres fous qui sont sur scène ? [... La musique] sait qu'à l'intérieur de ces marionnettes vit l'homme pur, invisible, non reconnu, et elle sent avec lui. Il n'y aurait qu'une seule manière pour le musicien de refuser sa sympathie au pauvre fou : ce serait que la musique suive son propre jeu avec elle-même, pour elle-même, sans sympathiser avec l'intérieur du personnage (comme Rossini dans le *Barbier*). Moi, je n'ai pas cette position envers les personnages comiques : je

²⁶ « Tra i viali, in fondo, appare Lucinda. È vestita di bianco, semplicemente, come una bambina. È pallida, sofferente, ha le trecchie bionde per le spalle. Sospira, sosta lungo i viali, come pensosa, contemplando i fiori. »

²⁷ Le librettiste tire parti des potentialités théâtrales d'une réplique du texte de Molière (I, 2) où Sganarelle parle à Lucinde muette et l'interroge sur les moyens de l'égayer : « Mais, dis-moi, me veux-tu faire mourir de déplaisir, et ne puis-je savoir d'où vient cette grande langueur ? Découvre-m'en la cause, et je te promets que je ferai toutes choses pour toi. Oui, tu n'as qu'à me dire le sujet de ta tristesse, je t'assure ici, et te fais serment, qu'il n'y a rien que je ne fasse pour te satisfaire. C'est tout dire : est-ce que tu es jalouse de quelqu'une de tes compagnes, que tu vois plus brave que toi ? et serait-il quelque étoffe nouvelle dont tu voulusses avoir un habit ? Non. Est-ce que ta chambre ne te semble pas assez parée, et que tu souhaiterais quelque cabinet de la foire Saint-Laurent ? Ce n'est pas cela. Aurais-tu envie d'apprendre quelque chose ? et veux-tu que je te donne un maître pour te montrer à jouer du clavecin ? Nenni. Aimerais-tu quelqu'un, et souhaiterais-tu d'être mariée ? »

²⁸ Wolf-Ferrari emploie le terme non pas au sens français d'opéra-comique, mais de comédie en musique (cf. l'indication pour la version allemande de *L'amore medico*, « musikalisches Lustspiel »).

ne peux que sympathiser avec eux.²⁹

Cette conception repose d'abord sur une réflexion esthétique qui consiste à répartir les compétences spécifiques à chacun des arts réunis. Ainsi le compositeur écrivait-il dans une lettre:

J'ai besoin de fleurs *séchées* que la musique, et elle seule, fera reflleurir ! Un texte 'poétique' me paralyse musicalement, un texte 'sec' me contraint à la musique. C'est pour cela que j'aime l'opéra comique : je laisse tout entier au mot le phénomène empirique et à la musique le secret, l'élément céleste qui vit derrière le plus 'antipoétique' des hommes. Tout cela, la musique doit à elle seule le faire ressortir et le rassembler dans l'image sonore. Et un personnage devient comique en ce qu'il méconnaît totalement sa réalité métaphysique et vit fébrilement, comme phénomène parmi les phénomènes. Mozart sentit nettement cela : c'est pourquoi il n'écrivit pas de tragédies en musique. Il avait besoin de réalisme pour l'œil afin que le caractère mystique demeurât pour l'oreille seule.³⁰

Wolf-Ferrari mentionne la fameuse lettre du 26 septembre 1781 où Mozart écrit à son père que la musique ne saurait exprimer les passions jusqu'au dégoût (« die Leidenschaften nicht bis zum Ekel ausdrücken », p. 221) et il n'est pas fortuit qu'il se soit compris lui-même et ait été perçu comme un nouveau Mozart, bien plus que, par exemple, son contemporain Ferruccio Busoni dont la « junge Klassizität » s'appuyait également sur le retour à Mozart³¹. Pour Wolf-Ferrari, la musique – et l'art en général – ne peut exprimer que le Beau, ce qui implique chez lui un refus de la dissonance. Par là, il adopte une position qui fait volontairement abstraction de l'histoire et revendique une attitude misonéiste en une époque de luttes fortes entre tradition et avant-garde dans le champ musical³².

²⁹ « Es ist klar, daß die Musik, die ja nur Sympathie ist, das nicht mitmachen kann, denn bei Grausamkeit müßte sie verstummen. Ich habe, gefühlsmäßig, in der komischen Oper ihre Aufgabe darin gesehn, das wieder gut zu machen, was der Dichter den Figuren an Leid nicht ersparen konnte: es kann die Musik, trotz der Komik, die sie nicht darstellen kann (die Situation, die Worte genügen ja dafür), den armen Narren auf der Bühne die menschliche Sympathie doch noch schenken. [... Die Musik] weiß, daß in jenen Marionetten *innen* doch der unerkannte unsichtbare reine Mensch lebt, und fühlt mit ihm. Es gäbe nur eine Art, als Musiker den armen Narren die Sympathie zu versagen: dadurch, daß die Musik ihr eigenes Spiel, so zu sagen nur für sich, ohne mit dem Inneren der Figur zu sympathisieren (etwa wie Rossini im Barbieri), triebe. Ich habe nicht diese Einstellung zu den komischen Figuren: ich muß mit ihnen sympathisieren. » Ermanno Wolf-Ferrari, « Meine Beziehung zur komischen Oper », in *Zeitschrift für Musik*, 1941, Regensburg, Bosse, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Photolithographischer Neudruck der Original-Ausgabe, New York, Annemarie Schnase, 1971 [reprint], n° 1941/1, p. 9-10 : 10.

³⁰ « Ich muß *trockene* Blumen haben, die die Musik wieder blühen läßt, und sie ganz allein! Ein 'poetischer' Text lähmt mich musikalisch; ein 'trockener' zwingt mich zur Musik. Deshalb liebe ich die komische Oper: ich lasse dem Wort die empirische Erscheinung ganz. Der Musik aber das Heimliche und Himmlische, das hinter der 'unpoetischsten' Menschenercheinung lebt. Das hole sie ganz allein herauf und sammle sie im Klangbilde! Und dadurch wird eine Figur komisch, daß sie ihre metaphysische Realität ganz verkennt und als Erscheinung zwischen den Erscheinungen hin- und herzappelt. Mozart spürte das so deutlich: daher schrieb er keine Musiktragödien. Er brauchte Realistik für das Auge, damit Mystik ganz dem Ohre bleibe. » Lettre à Ernst Kurth, 8 janvier 1922, in *Briefe*, p. 73-74. Voir aussi Ermanno Wolf-Ferrari, « Mozart und das Zeitlose », in Erich Valentin, *Wege zu Mozart*, Regensburg, Bosse, 1941, p. 218-222. Cf. aussi Daniel Heartz, « Goldoni, Don Giovanni and the dramma giocoso », *The Musical Times*, 120 (1979), p. 993-998.

³¹ Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, chapitre III : « Ein 'Mozart redivivus' – Ermanno Wolf-Ferrari », p. 37-74.

³² Nous ne pouvons que suggérer – mais non pour faire le procès du compositeur – le lien qui pourrait être établi entre ce refus de l'histoire et l'apolitisme du compositeur d'une part, et l'esthétique et les politiques culturelles des régimes totalitaires du XX^e siècle d'autre part. Sur ce point, le destin du livre d'Alexandra Grisson laisse songeur : publié en 1941 dans la série « Von deutscher Musik », il présente Wolf-Ferrari comme l'incarnation de l'axe Rome-Berlin : « En lui se réalisent les pouvoirs du Germain et du Romain en une unité sans jointure. Nous pouvons donc à bon droit parler d'Ermanno Wolf-Ferrari comme du représentant de l'Allemagne-Italie musicale » (p. 11). Le compositeur s'était vu décerner par Hitler en 1939 la « Croix du Mérite de l'Aigle allemand » avant d'être nommé professeur au Mozarteum de Salzbourg (p. 105). La mention de cette médaille disparaît dans la réédition du livre après-guerre (Vienne, Amalthea Verlag, 1958, omission dans le passage correspondant p. 79 de cette édition). On

Conformément à une conception de la musique telle que Shakespeare la décrit dans un célèbre passage du *Marchand de Venise* (V, 1) cité par Wolf-Ferrari dans ses aphorismes, la musique est harmonie et ne saurait refléter que l'harmonie. C'est pourquoi, selon lui, les personnages négatifs de l'histoire de l'opéra ne sont pas réussis musicalement : Pizarro, Iago, Don Juan, les divers Méphisto, tous sont par essence inaboutis : « Le mal est négatif et ne peut être exprimé par la positivité vivante de la musique. Le laid, qui serait son expression adéquate, sort du domaine de l'art »³³. Wolf-Ferrari fait alors sienne, en lui conférant l'inflexion métaphysique qui ressort des lignes citées ici, la fameuse phrase de Verdi dans sa lettre à Opprandino Arrivabene du 2 septembre 1871 sur la 'musique de la musique' : « Dans la musique, il y a quelque chose de plus que la mélodie : quelque chose de plus que l'harmonie. Il y a la musique ! »³⁴.

Cette conception du comique et de la musique, malgré les différences existant entre la pièce de Molière et le livret, reconduit ainsi vers le dramaturge français. Cela apparaît notamment si l'on reprend la lecture que fait Patrick Dandrey du théâtre de Molière et de cette pièce en particulier en parlant du « modèle commun » de la mélancolie qui est le « principe de cohérence » entre les œuvres de Molière à sujet médical :

Si l'unité de la dramaturgie médicale chez Molière procède de ce ferment-là et non d'un autre, c'est certainement parce que cette pathologie présentait dans sa définition même la dualité physique et psychique [...], parce que la maladie mélancolique possédait, privilège notable, cette puissance d'expansion du côté de l'éthique et de la *psychè*, cette richesse d'apanage et cette fécondité qui lui ont permis de devenir, durant la fin de la Renaissance et les débuts de l'Âge baroque, juste avant le reflux qui se manifeste au temps de Molière, une sorte de 'mal du siècle' européen enténébrant l'image de l'homme occidental [...].³⁵

Et si le terme de 'folie' est présent chez Golisciani (et chez Molière), il y est aussi question de la *melancolia* (I), que la musique pourra, sinon guérir, du moins tempérer. Et l'opéra permet ainsi d'élever à un niveau supérieur, par la musique et dans la musique, l'expérience du spectateur. L'étude de la partition, et en particulier des lignes mélodiques, révèle que l'atmosphère fondamentale n'est pas celle de la farce et que domine une approche empathique du personnage. De même que Goldoni, auteur phare pour Wolf-Ferrari, avait après sa réforme dépassé le comique de la *commedia dell'arte*, Wolf-Ferrari révèle l'inefficacité des masques dans le traitement de la mélancolie (car Lucinda les refuse lorsque son père les lui propose pour son divertissement) et il lui

apprend aussi que l'ouvrage aurait dû connaître en second tirage dès 1941 mais que « se produisit cette situation tragique pour l'auteur [Alexandra Grisson] : l'ensemble de ses écrits fut interdit par le Troisième Reich en raison de ses tendances religieuses et pacifistes. » (édition de 1958, p. 9)

³³ « Das Böse ist negativ und läßt sich durch die lebendige Positivität der Musik nicht ausdrücken. Das Häßliche, das sein adäquater Ausdruck wäre, fällt aus der Kunst heraus. », « Aphorismen », in Grisson, p. 132.

³⁴ « Nella musica vi è qualche cosa di più della melodia: qualche cosa di più dell'armonia: vi è la musica! », *Ibid.*, p. 135. La lettre de Verdi se trouve in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene [1861-1886]* raccolto e annotato da Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio, Milano, Mondadori, 1931, pp. 134-136, citation p. 135.

³⁵ Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, p. LXIX.

préfère l'usage de la musique. Ainsi, il récuse ce comique 'extérieur' qui serait l'effet produit par un corps mécanisé, sans âme, selon l'analyse de Bergson pour lequel « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique »³⁶ ; l'idée selon laquelle « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »³⁷ est cohérente avec l'opposition structurelle présente chez Wolf-Ferrari entre la vie et la mort (l'image de la fleur séchée), l'âme et le corps, etc. Son opéra d'après Molière se situe ainsi sans heurt dans la continuité de ses comédies en musique d'après Goldoni et on peut conclure en reprenant la réflexion d'Andrea Fabiano sur l'usage « en abyme » qui est fait des masques dans l'histoire du théâtre : tantôt pour évacuer le caractère populaire, tantôt pour y faire appel ; on voit ici à quel point peut être contradictoire la perception de la *commedia dell'arte*, tantôt simulacre, tantôt essence de la vitalité et d'un art populaire seul capable de revigorer l'art envahi par la convention³⁸.

Un cas de transfert complexe

Cet étude du passage de la pièce de Molière à un livret d'opéra écrit en italien offre donc à plus d'un titre l'exemple d'un transfert entre la France et l'Italie. Cependant, si le théâtre de Molière lui-même manifeste un transfert de l'Italie vers la France (avec l'importance de la *commedia dell'arte* chez Molière), il ne semble pas que ce soit là la raison pour laquelle Wolf-Ferrari recourt à Molière pour un contre-transfert. Cela serait d'autant plus surprenant que les masques jouent chez lui un rôle négatif. Il semble plus juste de supposer que, pour *L'amore medico*, Molière s'est à titre exceptionnel substitué au compatriote vénitien Goldoni comme source d'inspiration.

Cependant, la théorie des transferts culturels a pu mettre en évidence qu'un transfert ne met rarement en jeu que deux éléments et qu'on a souvent affaire à des transferts au moins triangulaires³⁹, et cet hapax moliéresque dans la production lyrique de Wolf-Ferrari pourrait s'expliquer dans le cadre d'un transfert triangulaire. En d'autres termes : ce passage de la culture française vers la culture italienne n'est sans doute guère concevable sans la prise en compte du champ culturel et opératique de l'époque, en l'occurrence la vie théâtrale et la politique de création et de production lyriques en Allemagne, au point qu'on pourrait affirmer que si, en surface, il y a ici un transfert de la France vers l'Italie, le champ d'arrivée n'est cependant pas l'Italie, mais l'Allemagne. À la double origine du compositeur, son appartenance à deux milieux musicaux, ses liens avec des éditeurs musicaux des deux pays mais bientôt seulement avec l'Allemagne, il faut ajouter un fait important : la forte présence de Molière sur les scènes allemandes au début du XX^e

³⁶ Henri Bergson, *Le Rire*, Genève, Albert Skira, 1945, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁸ Voir Andrea Fabiano, « Un exemple de transferts de dramaturgie et de savoirs théâtraux entre la *commedia dell'arte* et l'*opera buffa* : *Don Giovanni* de Da Ponte et Mozart », in *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVIII^e-XX^e siècles*, ed. Andrea Fabiano, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 77-80. – Cette opposition est le fondement même d'*Ariane à Naxos* de Strauss/Hofmannsthal et elle se déploie dans les divergences entre le projet du librettiste et la réalisation musicale. Cf. Banoun, *L'Opéra selon Richard Strauss*, p. 273-296.

³⁹ Cf. en particulier le chapitre « Les transferts culturels triangulaires » in Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 153-177.

siècle, ce qui nous ramène vers Hofmannsthal et Strauss. En adaptant *Le Bourgeois gentilhomme* et *Les Fâcheux* de Molière d'abord pour le metteur en scène Max Reinhardt, Hofmannsthal entendait faire revenir Molière sur les scènes allemandes. Il n'était pas le seul à l'époque à s'intéresser à Molière : le dramaturge Carl Sternheim, lui aussi, prenait Molière pour modèle, non pas, cependant, pour des raisons de patrimoine littéraire et théâtre, mais pour tenter de restaurer au XX^e siècle le rapport de Molière à son temps et faire de Molière un « contemporain » dont les pièces seraient un regard jeté sur les années 1910⁴⁰.

C'est donc très probablement à la faveur de ce renouveau sur les scènes allemandes que Wolf-Ferrari fut amené à s'intéresser à Molière. Si, en Italie, on peut dire grossièrement que Molière ne s'imposa pas – dans tous les sens du terme – car il aurait fait double emploi avec Goldoni, qui le transcende, en Allemagne en revanche cette concurrence entre les deux auteurs n'existe pas. En effet, Molière réapparaît tardivement sur les scènes allemandes, en ce début de XX^e siècle, après la renaissance de Goldoni qui, elle-même, succédait à l'intérêt des Romantiques (par exemple Schiller, Tieck, Wagner) pour Gozzi. Le recours à cette forme de comique – préalablement exclue de la scène allemande par la conception d'un théâtre national prônée par Gottsched et Lessing⁴¹ – vise ainsi la reconstitution d'un patrimoine théâtral européen. Dès le début du XIX^e siècle, Gozzi est une référence majeure de l'opéra allemand : E.T.A. Hoffmann lui attribue une place de choix dans son dialogue fictif *Le poète et le compositeur des Frères Sérapion*, et ce texte est en quelque sorte « mis en application » par Wagner dans *Die Feen* (1834) puis par Hofmannsthal dans *Die Frau ohne Schatten* dont la genèse est contemporaine d'*Ariadne auf Naxos*. À la même époque, Mascagni se réfère à la *commedia dell'arte* dans *Le maschere* pour prendre le contre-pied du wagnérisme en Italie tandis qu'un autre compositeur d'ascendance germano-italienne, Ferruccio Busoni, recourt à Gozzi dans *Arlecchino* et *Turandot*.

Or, d'après Albi Rosenthal⁴², Wolf-Ferrari en vint à ses œuvres goldoniennes à partir des années 1902-1906, donc après *Le maschere* de Mascagni, qui lui sont matière à réflexion et provoquent sa réaction. Si Wolf-Ferrari reprend Goldoni pour source principale de sa création, il s'agit donc du Goldoni de la réforme. Le transfert opéré dans *L'amore medico* est donc complexe. Une étude de la partition rendrait plus riche encore la problématique des transferts spatiaux, temporels et génériques, car elle poserait la question du rapport de Wolf-Ferrari au néoclassicisme : de rares allusions directes et 'réalistes' à la musique de l'époque de l'intrigue (le clavecin à la fin de l'ouvrage), l'usage de la fugue (scène des médecins au début de l'acte II), ne permettent pas de conclure à un simple retour vers le passé⁴³. Si Wolf-Ferrari rejette l'histoire et érige Mozart en un absolu, c'est qu'il voit en Mozart celui qui accomplit une sorte de fusion, de syncrétisme. Wolf-

⁴⁰ Cf. Leonhard M. Fiedler, « Briefe Carl Sternheims an Hofmannsthal », in *Hofmannsthal-Blätter* 4 (1970), p. 243-254 ; id., « Eine Molière-Ausgabe von Hofmannsthal und Sternheim. Begegnungen und gemeinsame Pläne », *ibid.*, p. 255-263.

⁴¹ Cf. notamment Roland Krebs, *L'Idée de 'Théâtre national' dans l'Allemagne des Lumières*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.

⁴² Article « Ermanno Wolf-Ferrari », in *Grove's Dictionary*, vol. 27, p. 508-510.

⁴³ La familiarité du compositeur avec la musique du passé se révèle cependant, par exemple, dans son adaptation d'*Idomeneo* de Mozart, fort différente de celle réalisée la même année par Strauss et Lothar Wallerstein.

Ferrari cherche ainsi à créer une comédie pour son temps, qui aplanisse les références historiques au lieu de les souligner comme telles, et l'on peut considérer que *L'amore medico*, même s'il conserve une part de l'humanisme de Molière, ne met pas en évidence le modèle français, mais tend plutôt, avec le concours du livret, à estomper ce modèle en le plaçant dans un langage théâtral empruntant à l'opéra italien et conçu pour l'horizon d'attente d'un public qui cherchait, parmi d'autres, des alternatives au *Musikdrama* historisant ou mythologique. Ce serait donc dans le contexte surdéterminant d'un transfert de l'Italie vers l'Allemagne que pourrait s'analyser le choix de Molière.