Enseigner *quel* XVIIe siècle ?

par
Stella Spriet

Le dix-septième siècle est difficile à appréhender dans la mesure où l'amoncellement des strates interprétatives a progressivement (dé)formé notre façon d'envisager cette époque. Ainsi, parmi l'ensemble des présupposés que nous projetons à la lecture des œuvres du Grand siècle, l'opposition entre le baroque et le classicisme est devenue presque apodictique. La majorité des ouvrages consacrés à l'étude de ce siècle adopte, en effet, une structure bipartite : les créations de la première moitié du siècle sont tout d'abord passées plus ou moins rapidement en revue et, par la suite, les chefs-d'œuvre dits « classiques » sont valorisés. L'accent est donc mis sur ce qui est constitutif d'une particularité française, alors que ce que nous appelons le « baroque » est peu développé et a même été longtemps considéré comme un repoussoir ; l'un des rares mérites des œuvres regroupées sous ce nom générique aura été d'avoir impulsé la création de règles dans les années ultérieures. Cependant, l'étanchéité d'une frontière éventuelle entre ces deux courants a toujours fait l'objet de virulentes attaques et plusieurs études remettent fortement en question cette catégorisation.

Il semble certes aisé de définir *a posteriori* le classicisme puisque les règles sont progressivement définies dans les arts poétiques et les préfaces qui fleurissent dès les années 1630, mais il n'en va toutefois pas de même pour le baroque, notion apparemment bien plus difficile à théoriser. A rebours du chemin habituel, nous proposons de montrer que le double axe d'étude du courant baroque et des *minores* vient mettre en évidence un grand nombre de failles dans notre conception de l'esthétique « classique ». Nous soulignerons ainsi la nécessité d'un renouvellement terminologique et proposerons de remettre en question les fondements épistémologiques de la doctrine, afin d'envisager un enseignement qui ne résulterait plus d'une sélection abusive de textes. Ces constatations rejoignent ainsi les

conclusions de Jacques Scherer qui précise, dans l'introduction de son *Théâtre du XVIIe siècle* : « A l'image sommaire d'un classicisme souvent affadi par la tradition universitaire, le présent recueil voudrait subtiliser le tableau d'une production extrêmement diverse, riche de passions et d'intentions défendues avec ardeur, et obtenant des réussites littéraires dramatiques remarquables. » (1975 : IX)

Après avoir très brièvement rappelé quelques-uns des postulats permettant de définir le baroque, nous analyserons certains procédés communs aux deux courants. Nous mettrons ensuite en parallèle l'esthétique classique et la réflexion sur la forme des œuvres théâtrales qui se développe à cette époque. Nous terminerons enfin par l'examen de quelques tentatives de redéfinition.

Comment définir le « baroque » ?

Parallèlement à la notion de « classicisme » qui se développe au XIXe siècle, celle de baroque est théorisée par Jean Rousset notamment[1], dans un ouvrage qui marquera un véritable tournant dans les études consacrées au XVIIe siècle : *La littérature de l'âge baroque en France,* (1954). L'auteur dégage quatre constantes en examinant un vaste corpus de pièces irrégulières : l'instabilité, la mobilité, les métamorphoses ainsi que la prépondérance du décor. Les décennies durant lesquelles ce courant se développe peuvent ainsi être associées, selon lui, à deux emblèmes : Circé symbole des métamorphoses, et le paon, représentant l'ostentation. Cependant, son ouvrage suivant, *L'intérieur et l'extérieur* (1968*)*, sera marqué par un début de remise en question.

> Faut-il quitter ce qu'on a aimé, peut-être indiscrètement ? Ce serait se quitter soi-même. […] Mais comment ne pas se voiler la face devant les débordements suscités ces dernières années dans la presse et dans les revues, et même dans les livres par un mot devenu magique qui semble avoir rompu toutes les digues sémantiques : ce qui reçoit trop de

> sens prend le risque de n'en avoir plus aucun. (1968 : 239)

Le bilan est donc mitigé dans la mesure où le terme n'a pas été suffisamment conceptualisé. L'auteur reconnaît de surcroît les dangers de son entreprise : « Au risque de s'y perdre : le passage d'une façade à un texte, d'un tableau à un poème, ne va pas de soi. » (1968 : 240). Le titre de son dernier livre sur le sujet sera alors évocateur : *Dernier regard sur le baroque* (1998), Jean Rousset prononçant ici un véritable *mea culpa.* L'écueil des tentatives de définitions du baroque qu'il évoque sera relayé, quelques années plus tard, par Didier Souiller : « [cette] notion agace : pour les uns, il s'agit d'une vieille querelle, d'un sujet d'enthousiasme universitaire qui connut son apogée il y a trente ans ; pour les autres, le baroque n'existe pas, c'est une catégorie inventée par les historiens d'art, qui en font varier l'amplitude dans le temps et dans l'espace, selon les caprices de critères subjectifs » (1986 : 67)

Les travaux de cet auteur sont cependant majeurs grâce aux reconsidérations qu'ils ont engendrées : ils auront notamment permis de découvrir un autre visage du XVIIe siècle et d'exhumer un très grand nombre de textes. A partir des conclusions qui sont élaborées, il devient dès lors nécessaire de reconsidérer notre conception du classicisme.

Le XVIIe siècle : baroque ou classique ?

Alors que les auteurs critiques avaient pris l'habitude de s'intéresser uniquement aux pièces dites « classiques », on constate actuellement une tendance inverse qui consiste à envisager le XVII^{e} siècle comme étant essentiellement baroque avec, ça et là, des presqu'îles de classicisme. Le metteur en scène Eugène Green par exemple, dans la *Parole baroque,* adopte cette position :

> Aux alentours de 1580, l'homme baroque coïncide pleinement avec l'homme européen, tandis que la crise se dénoue, au profit de la modernité, vers 1680[2], avec quelques résonances au-delà. C'est

> donc le siècle entre ces deux dates que j'appelle l'élément baroque. Cette période représente en Europe un moment de grandes tensions – entre protestantisme et catholicisme, entre valeurs bourgeoises et aristocratiques, entre matérialisme et spiritualité : c'est précisément lorsque ces tensions cessent au profit d'une « unité » retrouvée que le paradoxe baroque se dissout lui aussi. » (2001 : 28–29)

De même, Guy Spielmann opère, dans *Le jeu de l'Ordre et du Chaos* (2002) un décentrement de la notion de classicisme à partir de l'étude des comédies « Fin de règne[3] ». L'auteur affirme que les éléments que nous appelons « baroques » sont présents dans le corpus qu'il exploite, et il en conclut que ce courant perdure et traverse le siècle malgré le développement d'œuvres dites « classiques ».

Bien entendu les points de désaccord sur ce sujet sont nombreux et Victor-Lucien Tapié souligne justement, *a contrario* des opinions précédentes :

> On tombe, à présent, dans une erreur opposée, on en vient […] par complaisance au goût du jour, par légèreté aussi, à réduire abusivement et à méconnaître l'importance et l'autonomie du classicisme français. Placer sous l'étiquette baroque tout le XVIIe siècle européen, à plus forte raison le classicisme français, pour un secteur classicisant d'un baroque général, c'est une vue prompte et qui n'apporte aucun enrichissement à l'analyse, ni à l'interprétation du classicisme français, ce fait majeur. (1980 : 75)

Ces analyses, en empêchant ainsi toute tentative de généralisation, complexifient donc les débats, et Victor-Lucien Tapié reconnaît en effet lui-même : « N'empêche que ce classicisme révèle, à une analyse plus attentive, beaucoup de caractères baroques, mais qui

n'autorisent pourtant pas à faire de lui un épisode dans un mouvement plus général. » (1980 : 75)

Baroque et classicisme : la zone interlope.

La nécessité de définir le baroque a permis de mettre au jour certains critères qui seraient propres à ce courant mais les analyses méritent toutefois d'être nuancées en ce qui concerne au moins deux des éléments les plus importants : le déguisement et l'insertion d'un pièce secondaire dans l'intrigue.

L'œuvre de Corneille est emblématique de la difficulté d'établir une frontière entre le baroque et le classicisme, puisque celle-ci s'inscrit facilement dans l'une ou l'autre des catégories selon l'aspect envisagé. Jean Rousset évoque alors l'aspect contradictoire du théâtre de cet auteur :

> Corneille, à partir d'un double germe baroque, le change et la feinte, développe un théâtre contradictoirement chargé de baroque et d'antibaroque : sur le change, il édifie un héros qui tente de s'établir hors de l'inconstance et de se fixer dans l'inaltérable ; mais cet effort même le conduit à accuser un caractère baroque : l'ostentation, qui est une valeur de décoration. (1968 : 218)[4]

L'ambivalence de l'œuvre de ce dramaturge est également relevée par Alexandre Cioranescu, qui voit en Corneille « un classique en marge du classicisme. » (1983 : 272) La présence d'éléments généralement associés au baroque dans les pièces de la seconde moitié du siècle pose donc un réel problème d'étiquetage, ce qu'illustre également le *Don Juan* de Molière. Jean Rousset souligne en effet à ce sujet : « Il existe entre Molière et le baroque, une zone de contact : c'est le déguisement et le masque. » (1968 : 14) Et en effet, déguisement et baroque sont généralement associés comme en témoigne, par exemple, le titre même de l'ouvrage de John D. Lyons : *A theater of disguise. Studies in french baroque drama (1630 - 1660)* (1978). Ce rapprochement a alors occasionné la redécouverte ou tout du moins la relecture de nombreuses

œuvres, à l'instar de l'*Héraclius* de Corneille. Ainsi, alors que H.C. Lancaster déclarait au sujet de cette œuvre : « The intrigue is overemphasized at the cost of ideas and the study of characters », John D. Lyons insiste en revanche sur les enjeux du déguisement et sur la conception du politique qui en découle (1978). Le fameux vers « Devine si tu peux ; et choisis, si tu l'oses. » (IV, 4) prend dès lors une importance toute particulière dans l'économie de l'œuvre.

Cependant, même si les analyses de certaines œuvres du début du siècle sont enrichies grâce au développement des critères du baroque, il peut toutefois sembler troublant de constater que ces procédés sont également présents dans les pièces classiques. En ce sens, le déguisement, associé au goût romanesque, ne semble nullement correspondre à l' « ambiance dominée par le froid des règles » (Cioranescu, 1983 : 272), mais ce procédé est toutefois utilisé par de nombreux auteurs. Georges Forestier précise alors : « […] la perspective baroque, à trop focaliser l'attention sur le théâtre du second quart du siècle a rendu problématique toute évaluation des déguisements qui apparaissent dans la période antérieure à 1620 et postérieures à 1660. » (1988 : 15) Certaines pièces de la période classique sont dès lors restées obscures et n'ont pas été exhumées par la critique. Les œuvres de Claude Boyer par exemple, et plus précisément son *Oropaste*, n'ont pas été réexaminées, alors même qu'elles bénéficiaient d'un grand succès au XVIIe siècle. En effet, constatant l'importance du travestissement au sein de l'œuvre, Alexandre Cioranescu classe *Oropaste* parmi les tragédies romanesques. Il n'y voit :

> [qu'] un imposteur qui s'insinue dans l'intimité d'une femme dont l'amour prend, du fait de l'imbroglio qu'il crée, les fausses apparences d'un inceste : l'aventure finit mal, mais elle aurait pu aussi bien se terminer par une reconnaissance finale suivie de mariage, comme cela se produit plus d'une fois dans la *comedia*. (1983 : 382)

La relecture de Georges Forestier et de Christian Delmas s'opposera toutefois totalement à cette analyse dans la mesure où ils montreront que le déguisement n'est pas ici « le prétexte à des

renversements, mais l'enjeu même de la confrontation politique. » (1990) Cette œuvre mériterait donc d'être réintégrée au corpus du XVIIe siècle.

En outre, dans son ouvrage *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIIe siècle* (1994), Georges Forestier regroupe plusieurs œuvres qui articulent une pièce-cadre et une représentation secondaire en pleine époque « classique », imbrication qui représente pourtant l'un des poncifs du courant baroque[5] :

> Il est de fait que le théâtre dans le théâtre a été plus richement exploité par les dramaturges de l'époque de Louis XIII. Et il est indéniable qu'il s'agit d'une structure dramatique incompatible avec les principes « classiques » soutenus par les Chapelain et les d'Aubignac *puisqu'elle est par nature étrangère à l'idéal de concentration et de vraisemblance qui les sous-tend*. » (Forestier, 1994 : XII, nous soulignons)

L'auteur critique constate que les auteurs dramatiques recourent encore largement à ce procédé après la Fronde[6], même s'il n'apparaît cependant plus que dans la comédie et que les structures thématiques utilisées[7] auparavant ne subsistent plus que dans quelques comédies-ballets de Molière.

De surcroît, le théâtre dans le théâtre permet également, dans certains cas, d'articuler des genres différents, comme bien entendu, dans *l'Illusion comique* de Corneille mais aussi, en plein classicisme, dans *Le Malade imaginaire* de Molière (1673), pièce dans laquelle une pastorale est imbriquée avec une comédie, ou encore, dans l'*Ambigu comique ou les amours de Didon et d'Ænée* d'Antoine-Jacob Monfleury (1673), qui intercale une tragédie et des intermèdes comiques. Dans l'avis au Lecteur, l'auteur précise :

> Cette tragédie a été représentée dans le même ordre que vous l'allez trouvée imprimée. Elle est en trois actes, et mêlées de trois intermèdes comiques,

> dont chacun renferme un sujet séparé et fini. Ce mélange n'est pas sans exemple, quoiqu'il ne soit pas ordinaire sur notre théâtre ; […] (1673)

Le but de cette pièce, qui renouvelle les formes, était de trouver « [un] moyen d'aspirer au bonheur de plaire à ceux qui n'aiment pas le sérieux, sans renoncer à celui de divertir ceux qui n'aiment pas le comique ». Le succès de cette entreprise est souligné puisque l'auteur dit espérer que la lecture de son œuvre ne lui fera pas perdre « [l]'estime que près de trente représentations consécutives lui ont acquise. » (1673) Contrairement à toute attente, un métissage des genres est donc repérable en plein classicisme.

Le classicisme : un processus de sélection.

Généralement, le « classicisme » est associé à une idée d'unité, s'opposant ainsi au baroque dont les œuvres sont, au contraire, composées d'éléments hétéroclites. Mais à y regarder plus attentivement, les choses sont, naturellement, bien plus compliquées qu'il n'y paraît.

Ainsi, lors de la fête de Vaux organisée par Fouquet, Molière présente *Les Facheux*, première pièce d'un nouveau genre : la comédie-ballet, qu'il définit, dans son *Avertissement,* comme : « […] un mélange qui est nouveau pour nos théâtres […] » (1971 : 484). L'idée première de l'auteur est de constituer un spectacle complet, regroupant les différents arts que sont le théâtre, la danse et la musique, même si la jonction entre le théâtre et le ballet est encore mal définie. Molière indique effectivement que : « pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put […] » (1971 : 484). Cette pièce présentera donc un caractère hybride, effectuant une fusion entre le dit et de multiples formes qui valorisent le corps. L'évolution privilégiera alors les œuvres composites, telles la *Comtesse d'Escarbagnas*[8] ou *Les Amants magnifiques* dans lesquelles l'enchâssement constitue une pure distraction puisque le spectacle, constitué de danses, de musique et

de chants, est purement ornemental. Dans la plupart des cas, ceux-ci ne sont nullement rattachés à l'action, comme la pantomime jouée pendant l'intermède des *Amants magnifiques* : l'un des personnages déclare d'ailleurs en ce sens :

> On enchaîne pour nous ici tant de divertissements les uns aux autres, que toutes nos heures sont retenues, et nous n'avons aucun moment à perdre si nous voulons le goûter tous. Entrons vite dans le bois, et voyons ce qui nous y attend ; ce lieu est le plus beau de monde, prenons vite nos places (II, 5)[9].

Ainsi, dans les comédies de ce genre, le caractère artificiel de la liaison est évident, la pièce étant ici formée d'un agglomérat de différents éléments. Peu d'œuvres de ce genre ont cependant été créées dans la mesure où ces spectacles étaient très coûteux et les scènes généralement mal adaptées ; elles mettent toutefois en évidence la véritable réflexion esthétique effectuée par l'auteur, réflexion qui va a contrario de l'idéal que l'on tente alors d'instituer.

Au fil des années cependant, une autonomisation progressive des intermèdes a eu lieu. La plupart des éditions scolaires ne les intègrent pas à l'œuvre et restituent seulement le dialogue. Tel est le cas, par exemple, pour *George Dandin*, où La Pléiade est l'une des seules collections à ne pas négliger la pastorale conjointe, les *Œuvres complètes* des éditions du Seuil se contentant de mentionner les « chansons de bergers, bergères, bateliers et satyres » (1962 : 411) qui étaient associées à la pièce lors des représentations de Molière. Dans sa préface pour le Livre de Poche en 1987, Roger Planchon part également du principe selon lequel la pastorale doit être supprimée, afin de rendre plus… pure « la tragédie comique[10] » (1987 : 7).

Ainsi, l'impression d'unité que peuvent donner ces pièces est liée au fait que bon nombre d'éléments aient été supprimés. Ceci souligne donc que la réflexion sur le classicisme a engendré non

seulement une sélection d'œuvres choisies parmi le vaste corpus[11], mais également une déformation des pièces elles-mêmes afin d'en éliminer le plus possible le spectaculaire.

En outre, à la théorie qui définit et impose un carcan de règles très précis, répond un grand élan de création et un travail sur la forme que l'on décèle chez Molière, comme nous venons de le voir, mais également chez Corneille, Gilbert, Boyer[12] ou encore Donneau de Visé. En effet, ces auteurs se sont illustrés dans les pièces à machines, genre qui n'est pas véritablement intégré au corpus du XVIIe. Christian Delmas a alors souligné, dans sa préface d'*Andromède*, l'intérêt qu'il y aurait à examiner ces pièces et il insiste sur la nécessité de renouveler les analyses portant sur ce genre, définit par Corneille comme « un lieu de *tension* et le Spectacle pur et le Verbe » (1984 : 452, nous soulignons). L'ouvrage de ce critique : *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV* (1985), rassemble alors des pièces dont l'étude fait ressortir des distorsions avec notre vision du classicisme. Ainsi, dans la pièce de Boyer *Les Amours de Jupiter et de Sémélé,* Apollon expose aux Muses qu'il est possible de conjuguer, au sein d'une même œuvre, la pastorale, la comédie et la tragédie.

Outre cet aspect, d'autres viennent confirmer la présence d'éléments associés au baroque, ce que confirme Delmas dans son étude sur *Sémélé* et *Psyché* :

> Dans *Sémélé* et *Psyché*, en tant que projection théâtrale des incertitudes de l'être intérieur, une telle représentation met en scène les difficultés de l'analyse mécaniste des passions, qui bute sur un résidu d'irrationnalité, le fameux « je ne sais quoi » si propice *au retour du merveilleux d'essence magique*. (1985 : 38)

Les magiciens, on le sait, sont généralement l'apanage des pièces baroques.

Ainsi, les pièces à machines, accordant une grande place au spectacle, présentent de nombreuses similarités avec les œuvres des premières décennies du siècle et ont sans doute été extraites du corpus en raison de leur divergence avec l'esthétique classique.

De nouveaux critères ?

Les propositions tentant de définir le baroque ayant abouti à des échecs, certains théoriciens ont alors proposés de nouveaux critères. Ainsi, Jean-Jacques Wunenburger a choisi d'adapter les conclusions de Gilbert Durand sur la mythanalyse et a dès lors étudié les images qui irriguent les productions de la première moitié du siècle. Il en a conclu que ce courant se caractérisait non pas par la cohésion des contraires mais par leur co-action, d'où la fréquence élevée des dichotomies. Son examen a le mérite de ne pas se fonder sur la périodisation.

Didier Souiller pour sa part, a proposé d'investiguer la notion de baroque selon une approche méthodologique différente : il s'est interrogé sur les diverses mutations[13] qu'a connu cette époque et a insisté sur « l'angoisse, [le] désarroi et [le] sentiment de l'horreur généralisée […] » (1986 : 77) qui ont traversé l'Europe au début du XVIIe siècle. Tous ces bouleversements étant perceptibles à travers les thèmes qu'exploitent les œuvres de cette époque, ceci justifie donc, selon lui, le recours à une synthèse comparatiste.

Marc Fumaroli a, quant à lui, privilégié l'aspect formel et a proposé, dans l'*Ecole du silence*, d'utiliser les termes d'asianisme et d'atticisme pour désigner respectivement le baroque et le classicisme. L'avantage d'étudier les œuvres en fonction de traits stylistiques serait alors d'offrir à la critique des instruments d'analyse dont disposait le XVIIe siècle. Selon lui :

> Il est plus facile de se réclamer de l'atticisme, associé traditionnellement à la rigueur morale et intellectuelle où à l'exigence de goût, ou aux deux ensemble, que de l'asianisme, tenu […] comme le compagnon obligé de la « corruption de

> l'éloquence » et donc des mœurs. On ne trouvera donc personne au XVIIe siècle pour se réclamer cyniquement de l'asianisme. En revanche, la polémique littéraire — même si elle ne recourt pas explicitement au mot — adopte volontiers le point de vue vertueux des adversaires de la « corruption de l'éloquence » pour dénoncer les mauvaises mœurs et donc le style enflé des asianistes qui n'osent dire leur nom. (1994 : 343–344)

Les considérations d'ordre moral qui apparaissent ici permettent dès lors d'opérer un rapprochement entre le style et l'histoire des idées et des mentalités. De plus, le but de l'asianime est de surprendre et d'éblouir un interlocuteur, d'où la mise en jeu de « toutes les ressources de l'*élocutio* rhétorique, ses figures de pensée et de mots, sa batterie d'effets pathétiques, visuels et musicaux » (1994 : 345), contrairement à l'atticisme qui vise essentiellement à persuader. Ce style est caractérisé notamment par « un dépouillement de moyen […] un climat de sobriété et de dégrisement. » (1994 : 346)

D'aucuns s'inscrivent toutefois en faux par rapport à l'idée de redéfinir les esthétiques classiques et baroques dans la mesure où ces classifications ne pourront être que réductrices. Ainsi, selon Christian Delmas, il n'y a pas de véritable « école classique » comme l'indique Antoine Adam au sujet de la génération de 1660 et qui plus est, il n'est pas de continuité réelle entre celle-ci et celle de 1630. Il constate alors que « l'œuvre de chacun est par elle-même trop multiforme pour se ranger sous une étiquette réductrice » (1994 : 6)

Il ressort donc, à partir des croisements entre genres, courants et procédés effectués dans cette étude, que les typologies établies sont trop rigides et qu'elles permettent mal de cerner le XVIIe siècle. En effet, la notion de classicisme notamment renvoie uniquement aux œuvres d'un cénacle d'auteurs dont les pièces répondent à des critères reconstitués *a priori*, et ne rend nullement compte de la richesse du corpus. De plus, le caractère hétérogène

des formes hybrides n'est pas pris en considération et les éditeurs, auteurs critiques ou metteurs en scène n'hésitent pas même à déformer les pièces en retranchant par exemple les intermèdes. Ils obtiennent ainsi une œuvre qui correspond bien au canon de l'esthétique, mais qui n'est cependant pas celle de l'auteur. De surcroît, le spectaculaire y est systématiquement retranché et Christian Delmas dénonce alors un « finalisme évolutionnisme supposé. » (1994 : 17) Cette sélection a été opérée pour les « classes », d'où la nécessité de repenser cet enseignement, ce qui engendrera un bouleversement épistémologique. Nous partageons donc les regrets d'Alain Viala, exposés dans *Racine. La stratégie du caméléon* (1990) : « Les critiques d'aujourd'hui, souvent, ne lisent et n'interprètent que ce qui concerne les auteurs du passé reconnus comme grands. C'est dommage ! »

Paris III

NOTES

[1] Dans son étude sur le baroque, Bernard Chédozeau (1989) dresse en préambule un rapide panorama des analyses de cette notion.

[2] Cette périodisation correspond approximativement à celle établie par Jean Rousset : 1580 – 1670.

[3] Les pièces « fin de règne » correspondent, selon l'auteur, à la période qui s'étend de 1673 à 1715.

[4] Les propos de Victor-Lucien Tapié vont également en ce sens : « Corneille, selon les humeurs, est classique ou baroque, classique par le progrès de la langue, l'intelligence de l'idéal et de la volonté, baroque par beaucoup de ses formes et de ses images, par la difficulté qu'il avoue, à soumettre son inspiration généreuse et son goût du romanesque aux préoccupations de régularité ou de vraisemblance. Il y a en tout cas, chez Corneille, une grandeur pathétique dont on peut dire qu'elle est baroque […] » (1980 : 77–8)

[5] Ce que souligne tout d'abord Jean Rousset et que reprennent ensuite de nombreux spécialistes dont Bernard Chédozeau (1989)

[6] Notamment, Le baron de la Crasse, Poisson, Montfleury, Thomas Corneille, Molière ou encore Boyer.

[7] Thèmes tels que, comme le mentionne Forestier, le *theatrum mundi*, l'illusion, le rêve, la folie ou le dédoublement.

[8] Même si la pastorale enchâssée et qui avait probablement lieu entre la scène 7 et la scène 8, a été perdue.

[9] Le nombre élevé d'éléments divers évoqués ici est toutefois conforme au souhait du roi, ce que précise Molière dans le livret distribué à l'entrée du *Ballet des ballets*, (livret qui contient également des partitions musicales et quelques gravures.) Ses propos sont les suivants : « Le roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner à sa cour un divertissement qui fût composé de tout ce que le théâtre peut fournir ; et pour embrasser cette vaste idée et enchaîner ensemble tant de choses diverses, Sa Majesté a choisi pour sujet deux princes rivaux, qui, […] régalent à l'envie une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser » (1971 : 486).

[10] Sa conception de la pièce est la suivante : « La tragédie, a-t-on dit, est une « machine infernale » qui, à la fin, irrémédiablement, se charge de broyer le héros. Dandin est un héros aux prises avec une machine sociale infernale qui lui impose d'injustes humiliations successives et, à la fin, sa capitulation » (1987 : 7). Jean-Marie Villégier au contraire, est l'un des seuls metteurs en scène à présenter les intermèdes, comme dans sa création du *Malade imaginaire.*

[11] Rappelons pour mémoire qu'on recense environ 1500 pièces au XVIIe siècle et que le répertoire a donc été réduit à la portion congrue.

[12] Boyer, dont l'une des pièces est d'ailleurs décrite par H.C. Lancaster comme « the most ambitious of the century. »

[13] Mutations comme les changements d'ordre théologico-politiques ou la remise en question des connaissances suite à de nouvelles découvertes, celles de Copernic par exemple.

Ouvrages cités

BOYER, Claude. *Oropaste, ou le faux Tonaxare*. Ed Georges Forestier et Christian Delmas.Genève : Droz, 1990.

CHEDOZEAU, Bernard. *Le Baroque*, Paris : Nathan, 1989.

CIORANESCU, Alexandre. *Le masque et le visage.* Genève : Droz, 1983.

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes.* Ed. Georges Couton Paris : Gallimard, 1987.

DELMAS, Christian. *Mythologie et mythe dans le théâtre français* (1650-1676). Genève : Droz, 1985

———. *La tragédie de l'âge classique (1553 – 1770*). Paris : Le Seuil. Ecrivains de toujours, 1994.

FORESTIER, Georges. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français.* Genève : Droz, 1988.

———. *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIIe siècle. Recueil de pièces.* Publications du Centre de Recherche « Idées, thèmes et formes 1580 -1660 », Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

FUMAROLI, Marc. *L'Ecole du silence*. Paris : Flammarion, 1994.

GREEN, Eugène, *La parole baroque*. Paris : Desclée de Brouwer, « Texte et voix », 2001.

LANCASTER, Henry C. *A Historv of French Dramatic Literature in the 17th Century*, 9 vols. Baltimore, 1929–1942.

LYONS, J. *A theater of disguise*. Columbia : French literature Publications Compagny, 1978.

MOLIERE. *Œuvres complètes.* Paris : Gallimard, 1971.

MONTFLEURY, Antoine-Jacob. *L'Ambigu comique ou les amours de Didon et d'Ænée*. Paris : Pierre Prome, 1673.

ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris : Corti, 1954.

———. *L'intérieur et l'extérieur.* Paris : Corti, 1968.

———. *Dernier regard sur le baroque.* Paris : Corti, 1998.

SOUILLER, Didier. « Baroque et méthodologie comparatiste. » Cahiers de literature du XVIIe siècle, n°8 (1986)

SPIELMAN, Guy. *Le jeu de l'ordre et du chaos*. Honoré Champion, 2002.

TAPIE, Victor-Lucien. *Baroque et classicisme*. Paris : Hachette, 1980.

VIALA, Alain. *Racine. La stratégie du caméléon.* Paris : Ed. Seghers, collection "Biographies", 1990.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. « Disséminations du baroque » in *La vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.