

La Poétique de l'irrationnel dans le théâtre français de 1610 à 1680

Raluca-Dana Pierrot

Sous la direction de Georges Forestier
Professeur de littérature française à l'Université Paris IV-Sorbonne

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier M. Georges Forestier, pour sa gentillesse et pour l'intérêt qu'il a bien voulu porter à mes travaux.

J'exprime également toute ma gratitude envers la direction de l'Enssib, qui m'a donné la possibilité de suivre la voie chercheur et de poursuivre ainsi ma thèse.

Un grand merci à mon mari, pour son aide patiente et son soutien de tous les instants.

Résumé :

Ce travail se propose de définir la place de l'irrationnel dans le théâtre français du XVII^e siècle. Dans une perspective poétique, nous étudions certaines de ses manifestations récurrentes comme les songes, les oracles, la magie et la folie. Nous tentons également d'analyser l'évolution dans le traitement de ces thèmes, entre 1610 et 1680.

Descripteurs :

Irrationnel -- Dans la littérature -- Thèses et écrits académiques

Littérature française -- 17^e siècle -- Thèmes et motifs -- Thèses et écrits académiques

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Abstract :

The aim of this work is to define the place of irrationality in the seventeenth century French drama. We study, from a poetical point of view, some recurrent irrational themes, such as dreams, oracles, magic and madness. We also try to analyse the evolution of their dramatic treatment, from 1610 to 1680.

Keywords :

Irrationality -- In literature

French literature -- 17th Century -- Themes

Sommaire

INTRODUCTION	7
PARTIE 1. L'AGENCEMENT DE L'IRRATIONNEL : ÉTUDE MORPHOLOGIQUE	15
1. DÉFINITIONS OPÉRATIONNELLES	15
2. PROBLÈMES THÉORIQUES	18
2.1. <i>Les contraintes de la représentation</i>	18
2.2. <i>Les attentes du public</i>	22
3. FORMES ET STRUCTURES DE L'IRRATIONNEL	25
3.1. <i>La diversité des formes</i>	25
3.2. <i>Le rôle dramaturgique</i>	27
3.2.1. L'irrationnel comme simple ornement ?	27
3.2.2. L'utilisation dramaturgique de l'irrationnel	30
3.3. <i>Irrationnel et pathétique</i>	44
PARTIE 2. LES SOURCES DE L'IRRATIONNEL : L'HÉRITAGE ANTIQUE	47
1. IRRATIONNEL ET ESPRIT ANTIQUE	47
2. LA DIVINATION : ORACLES ET SONGES	51
3. FOLIE ET MAGIE	62
4. CONCLUSION : LA TRANSMISSION DE L'HÉRITAGE ANTIQUE	69
PARTIE 3. ESTHÉTIQUE DE L'IRRATIONNEL ET ÉVOLUTION DES GENRES	76
1. IRRATIONNEL ET MERVEILLEUX	76
2. GENRES DRAMATIQUES ET PLACE DE L'IRRATIONNEL	79
3. L'ÉCRITURE PARODIQUE DE L'IRRATIONNEL	88
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	94
TABLE DES ANNEXES	112

Introduction

La littérature du XVII^e siècle, et le théâtre en particulier, genre régi par des règles précises et nombreuses, ne semble pas, à première vue, le terrain le plus propice au développement des représentations de l'irrationnel. Mais cette apparente uniformité qu'on observe dans le respect accordé au « primat de la raison » à travers les œuvres littéraires se révèle trompeuse, car cette littérature témoigne d'une abondance étonnante de manifestations irrationnelles. La notion d'irrationnel, disons-le tout de suite, présente des difficultés sémantiques : s'agit-il d'une catégorie définie d'une manière uniquement négative, englobant tout ce qui s'oppose à la raison, ou bien peut-on circonscrire positivement son domaine ?

Le terme d'*irrationnel* n'a, au XVII^e siècle, qu'un emploi adjectival¹. Essayant d'esquisser un inventaire complet du domaine, Pierre Ronzeaud² identifiait, pour notre période, trois catégories générales de manifestations irrationnelles : ce qui est présenté comme perturbant la raison, comme, en partie, inconcevable pour elle (folie, rêve, magiciens, sorcières) ; ce qui constitue une voie de connaissance ou d'expériences hors du champ de la raison (la quête spirituelle, l'évasion) ; ce qui, tenu pour irrationnel par les modernes, faisait partie autrefois du domaine de la science (démonologie, astrologie, alchimie).

Pour aborder l'irrationnel tel qu'il se présente dans les pièces de théâtre du XVII^e siècle, nous avons choisi quatre manifestations récurrentes, qui semblent occuper une place très importante dans l'imaginaire du Grand Siècle. Il s'agit des songes, des oracles, de la magie et de la folie, des thèmes que l'on trouve dans plus de deux cents pièces de théâtre créées en France entre 1610 et 1680. Ce choix a été déterminé par un souci de cohérence, sans quoi l'étendue du sujet, déjà considérable, serait devenue un obstacle insurmontable. Nous avons également décidé, pour la même raison, d'écarter la problématique des passions et du destin, qui sillonne le théâtre français du Grand Siècle, et qui pourrait être, à la limite, envisagée comme une manifestation de l'irrationnel. En ce qui concerne les limites

¹ Furetière : « terme de Géométrie, qui se dit des lignes incommensurables, qui n'ont aucun rapport ni proportion entr'elles » ; Académie Française : « Terme de Mathématique qui se dit de ce qui ne se peut exprimer par nombre » (*Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690).

temporelles que nous avons fixées au sujet, elles peuvent paraître à première vue artificielle, comme tout découpage chronologique, mais elle offrent l'avantage de correspondre à deux dates significatives pour les dix-septémistes. Lancaster fixe à 1610 le début de sa *History of French Dramatic Literature in the XVIIth Century*, parce qu'il s'agit là, d'une part, d'une date importante dans l'histoire de France³ et que, d'autre part, aucune pièce d'Alexandre Hardy, le premier auteur dramatique important du siècle, n'avait encore été écrite. Le second terminus constitue, quant à lui, une date importante pour la vie théâtrale : c'est en 1680 qu'est fondée la Comédie-Française, à la suite de la fusion de la troupe de l'Hôtel de Guénégaud et de celle de l'Hôtel de Bourgogne.

Aussi divers que les quatre thèmes choisis puissent paraître, ils sont liés par de nombreux éléments communs, que l'on retrouve dans la construction des pièces. Ainsi, les songes ont surtout une valeur prémonitoire, ce qui est la caractéristique définitoire des oracles ; la question de la divination définit, quant à elle, à la fois les oracles et la magie. D'autre part, la magie s'avère être un thème très lié à celui de la folie, puisque la magie peut souvent la provoquer – la folie divinatoire est, d'ailleurs, l'une des catégories de la folie selon les antiques. La folie apparaît sous plusieurs aspects, mais c'est surtout la folie « furieuse » qui est représentée dans le théâtre ; or elle est souvent liée au repentir, à son tour manifeste dans certains types de songes. De nombreuses pièces de théâtre concentrent, par ailleurs, plusieurs de ces thèmes : notre ambition a été, par conséquent, de présenter une analyse globale, unitaire, du phénomène, et non pas de proposer une succession d'études « monographiques » sur ces différents éléments de l'irrationnel.

La fréquence de ces représentations ne doit rien au hasard et il n'est peut-être pas inutile de noter qu'une bonne partie de ces termes – songe, magie, folie – peuvent être utilisés à propos de la littérature elle-même, et plus particulièrement du théâtre, comme art du spectacle et de l'illusion : l'expérience littéraire ressemble à un songe, elle est une sorte de magie, et elle peut induire la folie. La problématique de la représentation de l'irrationnel est, en outre, particulièrement

² Dans son article « Littérature et irrationalités au XVII^e siècle », *XVII^e Siècle*, n° 182, 1994, p. 39-52.

³ Rappelons qu'en 1610 l'assassinat d'Henri IV précipite l'accession au trône de Louis XIII.

féconde au théâtre, car elle implique une réflexion nuancée sur la façon de donner à voir, faire comprendre ce qui est par définition incompréhensible, c'est-à-dire, en définitive, de figurer l'indicible.

Notre thèse a pour première tâche d'essayer de répondre à une question qui vient vite à l'esprit quand on parcourt, même partiellement, le corpus – pourquoi cette étonnante propension à l'irrationnel ? Pourquoi cette obsession à représenter de tels thèmes ? Car l'intérêt pour l'irrationnel ne caractérise pas seulement une partie du siècle : il ne cesse de se manifester.

Ce travail se situe dans le prolongement d'un mémoire de DEA qui traitait des songes et des oracles dans le théâtre de 1628 à 1648. Il se concentrait sur l'étude de quelques auteurs représentatifs de la période – Corneille, Rotrou, Tristan L'Hermite, Mairet et Du Ryer. Il nous a paru important d'élargir à la fois la période et le sujet, et d'étudier l'ensemble de la production théâtrale, et non seulement les œuvres des auteurs les plus connus. Ce n'est que de cette manière que l'on pourra tenter d'apporter des réponses aux questions évoquées.

Etat de la question

Une première difficulté du sujet est liée à son étendue : il faut maîtriser un corpus assez large et très divers du point de vue générique (tragédies, tragi-comédies, pastorales, comédies, pièces à machines) ; il faut concilier la diversité thématique, car, malgré les liens évidents entre nos quatre manifestations de l'irrationnel, il ne va pas de soi d'en faire un ensemble cohérent et de les traiter comme un tout. Par ailleurs, la bibliographie existante traite uniquement de l'un de ces thèmes, comme nous allons le voir, même si le rapprochement avec les autres est souvent présenté comme des plus stimulants. Ainsi, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault suggère l'intérêt d'une étude comparative, pour le théâtre du XVII^e, entre la folie et le songe, comme structure proche, malgré les différences d'utilisation dans la construction du sujet : « Leur parenté était depuis longtemps un thème philosophique et médical ; le songe, pourtant, semble plus tardif, comme élément essentiel de la structure dramatique. Son sens en tout cas est autre, puisque la réalité qui l'habite n'est pas celle de la réconciliation, mais de l'achèvement tragique. Son trompe-l'œil dessine la perspective vraie du drame, et

n'induit pas en erreur, comme la folie qui, dans l'ironie de son désordre apparent, indique une fausse conclusion »⁴.

La bibliographie sur le songe comme motif littéraire se révèle particulièrement utile. Le thème a suscité un grand intérêt pendant les cinquante dernières années, à commencer par l'article de 1951 de Jacques Morel sur « La présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVII^e siècle »⁵, en passant par le numéro de la *Revue des Sciences Humaines*, « Rêver en France au XVII^e siècle » (1988), qui ouvre de nombreuses pistes de recherche dans la représentation artistique (et non seulement littéraire) du songe, jusqu'à la thèse de Florence Dumora-Mabille, *Songe et représentation à l'âge classique* (1996)⁶. Dans cette thèse, basée sur l'étude d'un corpus hétérogène, en dehors de toute unification selon des critères disciplinaires, l'auteur fait le choix de mettre côte à côte des textes très différents, littéraires, philosophiques, éthiques, médicaux : la partie consacrée aux songes dans la fiction, et surtout au théâtre, y reste, par conséquent, assez réduite. Le livre de Paul Pelckmans, *Le Rêve apprivoisé*, traite, quant à lui, uniquement de la représentation littéraire du songe, mais le domaine choisi est plus vaste que celui de la littérature française : le but de l'auteur, à savoir esquisser une psychologie historique à partir d'un corpus formé exclusivement de pièces de théâtre, n'est pas sans présenter certaines difficultés épistémologiques.

En ce qui concerne la folie, l'ouvrage fondamental de Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, s'intéresse également à l'écriture littéraire, et avance une taxinomie des formes de la folie représentées au théâtre qui va dans le sens de la dédramatisation de la folie, considérée comme un artifice, une simple modalité pour créer et défaire l'illusion, c'est-à-dire comme un trompe-l'œil. Dans le sillage de Foucault, l'importance de la folie dans le théâtre

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972, p. 62, note 1.

⁵ *Revue d'histoire du théâtre*, 1951, p. 153-163.

⁶ Publiée sous le titre *L'œuvre nocturne*, Paris, H. Champion, 2005. L'auteur s'insurge contre la tendance à minimiser la place du songe pendant les siècles qui précèdent l'époque romantique ; quoique ignoré, le songe est toujours là : « au cœur de la crise pyrrhoniennne qui traverse le siècle, ou de la littérature dite baroque, récurrent dans la tragédie classique, comme dans les controverses sur les sabbats des sorcières, tout proche des sommeils des mystiques, symptôme de la médecine des tempéraments ou résidu de la physiologie cartésienne » (p. 7).

du XVII^e a été longtemps diminuée⁷ : on a d'abord considéré qu'elle n'était qu'une caractéristique de l'esthétique baroque et que, de toute façon, elle ne jouait que très rarement un rôle central dans la construction du sujet. Ainsi, pour Foucault, dans les pièces de la première partie du siècle, la folie « occupe de préférence une place médiane », « elle autorise la manifestation de la vérité et le retour apaisé de la raison⁸. » La folie, dépourvue de toute dimension tragique, créerait uniquement des faux drames, qu'elle viendrait défaire par la suite. Or, si l'on regarde de plus près les pièces de théâtre de l'époque, la folie n'offre guère cette image sécurisante⁹. Une autre approche dans l'étude de la folie littéraire consiste à l'étudier d'un point de vue strictement stylistique. C'est le parti pris de Christel Weill-Engerer¹⁰, qui se propose de trouver une stylistique propre au discours baroque de la folie, en comparant trois auteurs assez différents, Shakespeare, Calderón et Corneille.

La magie a été elle aussi traitée à partir de perspectives diamétralement opposées, soit pour insérer les représentations littéraires dans le contexte plus large de l'histoire des mentalités¹¹, soit pour démontrer l'existence d'une magie purement littéraire, qui n'est pas conçue comme un reflet de la réalité de la sorcellerie¹².

⁷ Les études purement littéraires qui ont suivi s'inscrivent dans la lignée de cette perspective qui ne trouve pas de valeur tragique à la folie – les deux thèses consacrées à ce thème, celle de Paule Chevalier – *Le Thème de la folie et de l'extravagance dans le théâtre comique et tragi-comique du XVII^e siècle. 1630-1650* (Thèse 3^e cycle, 1972) – et celle de Marianne Alainmat-Miniconi, *La Folie, thème dramatique dans le théâtre comique et tragi-comique au XVII^e siècle. L'ambiguïté*, Thèse 3^e cycle, 1986, traitent de la folie seulement dans des genres dramatiques qui annulent le tragique des actions folles, n'en faisant qu'une imposture.

⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 60.

⁹ Elle peut être une erreur passagère, comme dans la plupart des pièces (*Mélite* : la fameuse folie du repentir d'Eraste, *L'Hypochondriaque* : Cloridan, à qui on fait croire que la fille qu'il aimait était morte, s' imagine qu'il est mort, *Hercule furieux* : sujet de Sénèque, *Cléomédon* : une injustice provoque la folie furieuse du héros), mais elle n'en est pas moins saisissante ; l'absence de la dimension tragique s'explique uniquement par un renversement final : l'étrangeté effrayante des scènes de folie ne disparaît pas pour autant. Inversement, la folie du repentir ferme la plupart des fois les pièces (les cas d'Hérode, Oreste, Néron), et ne laisse plus aucune possibilité de revirement.

¹⁰ *La Folie : reflet d'une esthétique baroque dans le théâtre de Shakespeare, Calderón et Corneille. Etude linguistique, stylistique et littéraire*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1997.

¹¹ C'est, par exemple, la perspective de Marianne Closson, dans *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

¹² Ce sont là les conclusions de la thèse de Noémie Courtès, *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004. Dans une autre thèse consacrée au sujet, Aurore Gutierrez-Laffond met en relation la réalité de la sorcellerie et la propension pour la magie dans tous les genres dramatiques (*Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Toulouse-Le Mirail, 1998).

Enfin, les études consacrées à la mélancolie et à sa place dans la pensée, l'imaginaire et la littérature classiques se révèlent particulièrement enrichissantes pour l'étude de l'irrationnel¹³.

Méthodologie

L'approche que nous avons choisie pour cette étude concerne essentiellement la poétique de l'irrationnel considéré comme objet purement littéraire : il ne s'agit donc pas d'esquisser la place de l'irrationnel dans les mentalités du Grand Siècle, ni de voir ce qui correspond, dans les représentations littéraires, à la réalité de l'époque. Nous écartons donc les perspectives anthropologique ou sociologique, sans nous interdire des regards croisés entre la production littéraire de l'époque et les œuvres philosophiques ou médicales ayant trait à l'irrationnel.

La notion même de poétique mérite quelques précisions : dans l'acception moderne, il s'agit de la description des formes et des structures d'une œuvre littéraire, mais dans l'acception antique, partagée par le XVII^e siècle, la poétique est surtout prescriptive, c'est un ensemble de règles pour écrire les œuvres véritablement efficaces. Dans cette étude, nous nous placerons tout d'abord dans la perspective moderne de la poétique, pour décrire les formes et les structures, l'utilisation de l'irrationnel dans la mise en intrigue et dans la construction de l'action des pièces. Mais nous mettrons aussi cette analyse descriptive en relation avec les règles poétiques de l'époque, pour montrer soit l'adéquation, soit l'écart des différentes créations analysées. En effet, l'écriture de l'irrationnel au théâtre, par les difficultés qu'elle soulève, se trouve au centre des interrogations des théoriciens ou des auteurs dramatiques de la période.

La première difficulté de notre sujet concerne la définition correcte de l'objet d'étude, et par la suite, la constitution du corpus ; définir précisément les frontières de l'irrationnel, à travers les manifestations choisies, peut s'avérer délicat. Les marges entre territoire de l'illusion et territoire de l'irrationnel ne

¹³ Il s'agit principalement des travaux de Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière* (Paris, Klincksieck, 1998, 2 vol.) et *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque* (Paris, Klincksieck, 2003), qui écrivent une histoire très complète de la notion de mélancolie, avec des regards croisés entre les traditions médicale, philosophique et littéraire.

semblent pas toujours très claires ; le cas de la folie est, sur ce point, significatif : il faut, bien entendu, l'examiner sous l'angle de l'illusion¹⁴, mais il nous semble réducteur de vouloir l'assimiler à un simple procédé de l'illusion théâtrale.

La seconde difficulté, en lien avec la première, réside dans l'étendue même du corpus, qui contient plus de deux cents pièces, appartenant à des genres divers¹⁵. La multiplicité des formes risque de conduire, dans l'analyse, à un certain éparpillement, alors que, à l'inverse, on est parfois tenté de transposer la diversité du corpus dans des schémas forcément réducteurs. Tirillée entre l'exigence d'exhaustivité et celle de synthèse, cette étude s'efforcera de garder un équilibre parfois fragile.

Plan de l'étude

Nous commencerons par une analyse morphologique des pièces à éléments irrationnels, dans le but d'évaluer leur poids dans le processus de construction de l'action des pièces. L'étude des procédés dramaturgiques utilisés par les auteurs sera doublée d'une mise en perspective théorique, car l'écriture de l'irrationnel pose de nombreux problèmes au XVII^e siècle, avec l'apparition d'une multitude de contraintes formelles. Enfin, la dramaturgie montre également une recherche des effets pathétiques ; il nous a paru important de définir la manière dont les éléments irrationnels accentuent cette dimension des pièces.

Comme bon nombre des sujets qui mettent en scène oracles, songes, folie ou magie sont d'inspiration antique¹⁶, nous avons choisi de nous pencher sur les sources de cet irrationnel. Ainsi, dans la deuxième partie, nous étudierons la tradition antique de l'irrationnel, notamment en ce qui concerne la divination et la folie, afin de mettre en avant ses filiations avec la littérature du Grand Siècle.

La dernière partie est consacrée à l'évolution que l'on peut déceler dans l'utilisation et l'écriture de l'irrationnel entre 1610 et 1680. Nous y évoquerons la question du merveilleux au théâtre, et tâcherons de voir s'il existe des spécificités

¹⁴ T. J. Reiss en fait une illustration du « théâtre du doute » (*Toward Dramatic Illusion. Theatrical Technique and Meaning from Hardy to « Horace »*, New Haven, Yale University Press, 1971, p. 62-72) ; Georges Forestier consacre une partie de son livre sur les déguisements aux personnages de fous (*L'Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le Déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988).

¹⁵ Un tableau analytique du corpus se trouve en annexe.

¹⁶ Prenant souvent comme point de départ Sénèque, les dramaturges du Grand Siècle ont fait un pari risqué, car la différence d'esthétique soulève d'énormes problèmes relatifs à l'élaboration des personnages et à la réécriture des sujets.

génériques dans la manière de construire les séquences irrationnelles et des thèmes particulièrement prisés par tel ou tel genre. L'analyse de la répartition chronologique nous permettra également de tester certains modèles utilisés aujourd'hui par l'histoire littéraire.

Partie 1. L'agencement de l'irrationnel : étude morphologique

1. Définitions opérationnelles

Avant que d'analyser leur diversité formelle, force est de constater la polysémie des notions que nous avons choisies pour illustrer l'irrationnel : songe, oracle, magie, folie sont des territoires à frontières floues et mobiles. Derrière un même mot se cachent des réalités complexes et différentes ; on observe souvent le glissement d'un sens premier, où la connotation irrationnelle s'avère forte, vers des sens dérivés, qui la gommant en partie. Le mot *oracle* illustre bien une telle évolution : le premier sens chez Pierre Richelet¹⁷ est « faux Dieu qui rendoit des réponses sur les choses qu'on lui demandoit », doublé de l'acception chrétienne « ce mot signifie parmi les Chrétiens les paroles de Dieu ou des Prophètes », mais les sens qui suivent quittent la sphère divine : « sentiment qui contient quelque chose de beau et de solide », « homme fort éloquent ». Même dualité pour le terme de *magie*, qui s'applique, selon Furetière¹⁸, à la « science qui apprend à faire des choses surprenantes et merveilleuses », mais aussi aux « choses dont on ne peut avoir pleine connoissance, tant elles sont cachées. » De la même manière, dans les pièces de théâtre le mot *songe* peut désigner non seulement les manifestations liées au sommeil paradoxal, quel que soit leur signification¹⁹, mais aussi les simples illusions ou erreurs de raisonnement. Enfin, la folie constitue le domaine le plus difficile à cerner, et le théâtre s'engouffrera avec délice dans la brèche provoquée par cette ambiguïté substantielle de la notion. Pour citer de nouveau Furetière, la *folie* est « aliénation d'esprit ou manque de raison », mais elle « signifie

¹⁷ Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, 1680. Dans son *Dictionnaire universel* (La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690), Furetière propose des définitions très proches.

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ « pensées confuses qui viennent en dormant par l'action de l'imagination. Les songes de la nuit sont les pensées du jour. Il n'y a que les esprits foibles qui ayent peur des songes, qui s'arrestent à l'interprétation des songes. » ; « signifie aussi quelquefois une vision celeste et surnaturelle. Dieu a souvent apparu en songe aux Prophetes et aux Saints. » (Furetière, *op. cit.*)

quelquefois, imprudence, temerité » ou bien « une passion dominante »²⁰, tandis que la *fureur* se définit tout d'abord comme « emportement violent causé par un dérèglement d'esprit et de la raison », mais aussi « se dit en Morale de la colère, lors qu'elle est violente et demesurée, et qu'elle jette les hommes dans quelques excès », pour être finalement considérée comme susceptible de s'appliquer à « toutes les passions qui nous font agir avec de grands emportements. »

La multiplicité des sens présents dans la langue se reflète non seulement dans l'utilisation rhétorique des termes, mais aussi dans l'écriture dramatique de ces manifestations. Or il est facile de voir que seules quelques-unes de ces acceptions témoignent d'une irruption de l'irrationnel dans le vrai sens du terme, les autres pouvant se prêter à des explications « naturelles ». Ce qui nous intéressera dans cette étude, ce sont uniquement les manifestations irrationnelles : les oracles qui ont une source dans l'au-delà, les véritables songes (quelle que soit leur signification)²¹, la magie qui implique une intervention surnaturelle et la folie qui sous-entend une rupture entre le monde de celui qui la subit et la réalité dans lequel il vit. Nous excluons donc la *fureur* passionnelle ou la rage, séquences particulièrement fréquentes dans le théâtre du XVII^e siècle, justement parce que, même si elles impliquent un premier trouble dans l'écriture et souhaitent en produire un second chez les spectateurs, elles n'introduisent pas l'absence de rationalité. Les personnages en proie à la *fureur* des passions n'ont en effet pas perdu la conscience de leur état. De la même façon, nous excluons les personnages en proie à une mélancolie qui ne mène pas nécessairement à un état de perte de la raison²² : Phèdre est, certes, un personnage mélancolique, mais elle ne sombre à aucun moment dans la folie.

Nous avons également choisi une sorte de seuil critique pour qu'une pièce soit considérée comme présentant de véritables éléments irrationnels ; ainsi, la présence de présages évoqués rapidement par les personnages, en l'absence d'un songe prémonitoire ou d'une prophétie bien identifiée (oracle ou magie) n'est pas

²⁰ Le fou sera donc celui « qui a perdu l'esprit, le jugement », mais « signifie quelquefois simplement, enjoué, qui dit des plaisanteries » ou bien « maladvisé, imprudent, credule »

²¹ Même si, pour certains, leur parenté avec la rêverie est parfois transparente. Pour une étude de la rêverie à la même période, nous renvoyons à celle de Florence Orwat, *L'Invention de la rêverie. Une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

²² La mélancolie, en tant que maladie de l'âme, avait, dans la tradition médicale encore très présente au XVII^e siècle, une explication tout à fait rationnelle, à savoir l'excès d'humeur noire.

suffisante. En effet, bon nombre de pièces utilisent les présages comme simple lieu commun rhétorique, sans que cela devienne une véritable séquence dans une ou plusieurs scènes. En ce qui concerne les songes²³, souvent ils se limitent à une vague référence : nous n'avons inclus dans notre corpus que les songes qui font l'objet de représentations, de récits ou d'allusions précises à leur contenu.

De la même manière, nous laisserons de côté les cas « limite » : une simple hallucination qui ne semble pas avoir d'incidence sur la raison du personnage ou bien l'arsenal de « folies » humaines que mettent en scène les comédies de Molière²⁴, justement parce que la folie, telle que nous l'envisageons, ne saurait accepter, par définition, de pluriel.

Le second type de sélection que nous avons choisi d'opérer concerne toutes les situations de feinte : faux songes ou faux oracles, échos, mystification de la magie, folie feinte, autant de thèmes récurrents tout au long du siècle. Nous avons décidé de les exclure également du champ des manifestations de l'irrationnel : si elles sont intéressantes parce qu'elles constituent une sorte de miroir du véritable irrationnel qu'elles parodient, ces formes feintes sortent du domaine de l'irrationnel proprement dit, inquiétant et insaisissable, parce que leur origine est purement humaine et bien identifiable²⁵. Nous évoquerons l'écriture parodique de l'irrationnel à la fin de cette étude, à titre de comparaison et d'édification : en effet, l'existence d'une utilisation au second degré ne fait qu'affirmer l'importance des manifestations de l'irrationnel au théâtre, car on parodie un modèle ou une mode.

Le corpus ainsi défini compte plus de 200 pièces de théâtre, appartenant à tous les genres, à toutes les périodes et présentant une répartition géographique

²³ Nous avons suivi, dans notre tableau, la classification utilisée par Jacques Morel dans sa liste de songes tragiques, que nous avons par la même occasion complétée (cf. « La présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1951, p. 162-163)

²⁴ Analysant la fusion opérée par Molière entre la tradition du fou littéraire et la doctrine mélancolique, Patrick Dandrey élargit de manière considérable le champ de la folie : « une cécité mentale procédant de l'étourderie, de l'extravagance, de l'obsession, du délire, bref, de la folie inhérente aux égarements de l'esprit et de l'âme. » (« Molière et la mélancolie. Une anatomie de la folie comique », in : *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 266). Dans le même sens vont certaines analyses de Gérard Defaux, qui décèle, dans les dernières créations de Molière, une sorte de folie universelle, qui n'a en fait rien d'irrationnel : « La vie n'est qu'une farce et perpétuelle comédie. L'homme est naturellement fou, et naturellement inguérissable. Ses prétentions au savoir et à la raison, illusoire et parfaitement chimériques, ne font qu'augmenter sa folie. Et comme nous sommes nous aussi embarqués dans cette galère et que nous n'avons pas choisi notre lot, le mieux qui nous reste à faire consiste, une fois surmonté le désir de se jeter à l'eau, à nous accommoder en riant de ce que nous ne pouvons éviter. » (Gérard Defaux, *Molière, ou les métamorphoses du comique*, Lexington, French Forum, 1980 p. 254).

²⁵ Le tableau analytique du corpus, que nous proposons en annexe ne tient donc pas compte de ces pièces.

variée, puisqu'à côté d'une écrasante majorité de pièces parisiennes nous enregistrons également des pièces provinciales, ce dernier critère se révélant significatif sur certains points. Mais nous rencontrons souvent, dans une seule et même pièce, une multiplicité d'éléments irrationnels²⁶. Au total, ce sont plusieurs centaines d'éléments irrationnels qui inondent le théâtre français de notre période (y compris le théâtre lyrique, qui n'a cependant qu'un poids minime dans le corpus, en raison de ses limites temporelles).

2. Problèmes théoriques

Représenter l'irrationnel au théâtre ne va pas sans quelques difficultés. Nous ne traiterons pas, dans le cadre de ce travail, des problèmes concrets de mise en scène et de scénographie, que nous souhaitons pourtant évoquer dans la dernière partie de notre thèse ; il s'agit plutôt, ici, de mettre en lumière les difficultés théoriques qu'ont pu rencontrer les auteurs dramatiques du Grand Siècle, et les solutions qu'ils ont adoptées. Car représenter l'irrationnel au théâtre signifie faire voir ce qui est, normalement, invisible, en créant un monde parallèle à celui dans lequel vivent les spectateurs, qu'il s'agisse du surnaturel, extérieur aux personnages, ou de leur intériorité. Chacun de ces deux aspects soulève des problèmes dramaturgiques différents, que l'on pourrait résumer ainsi : figurer l'intervention extérieure risque de faire périlcliter la construction dramatique – les personnages et leurs actions –, alors que se plonger dans les tréfonds de l'âme humaine risque de ne pas se justifier par rapport aux contraintes formelles d'une pièce de théâtre.

2.1. Les contraintes de la représentation

L'origine de ces débats se trouve, naturellement, dans *La Poétique* d'Aristote ; après avoir analysé les caractères tragiques, le philosophe évoque, dans le chapitre XV, les deux critères fondamentaux pour la construction des

²⁶ Le champ des combinaisons possibles entre les divers éléments de l'irrationnel présents dans une même pièce est très étendu : plusieurs songes ; songes et présages ; oracles et présages ; songes et magie ou prophéties et magie ; folie et magie ; folie et songes ; folie et prophéties, etc. On compte d'ailleurs souvent, non pas seulement deux, mais trois, voire quatre éléments combinés. Pour plus de détails, cf. le tableau analytique en annexe.

actions, le nécessaire et le vraisemblable, ce qui le mène à exclure toute forme d'irrationnel (*alogon*) de la tragédie :

« Il est donc manifeste que la résolution des histoires doit aussi résulter des histoires elles-mêmes, et non d'une intervention de la machine, comme dans *Médée* (...); la machine au contraire ne doit être utilisée que pour des événements extérieurs au drame, qu'ils aient eu lieu auparavant – et un homme ne peut les connaître –, ou qu'ils aient lieu ensuite – et il faut qu'ils soient prédits ou annoncés ; car nous reconnaissons aux dieux le don de tout voir. Mais il ne doit rien y avoir d'irrationnel dans les actes accomplis ; si c'est le cas, ils doivent avoir lieu en dehors de la tragédie, comme dans l'*Edipe* de Sophocle. »²⁷

La scène n'est donc pas le lieu idéal pour représenter la magie ou les prophéties, séquences qui se trouvent reléguées dans le péritexte dramatique ; par conséquent, l'irrationnel est à bannir du texte de théâtre uniquement parce que c'est un art du spectacle, avec des contraintes fortes de représentation. Aussi, lorsqu'il compare, dans le vingt-quatrième chapitre, tragédie et épopée, le Stagirite n'exclut-il pas l'irrationnel du genre épique :

« Dans les tragédies, a-t-on dit, il faut produire un effet de surprise, or l'épopée admet encore bien mieux l'irrationnel – qui est le meilleur moyen de susciter la surprise –, puisqu'on n'a pas le personnage en action sous les yeux. Ainsi, le passage de la poursuite d'Hector pourrait sembler comique sur une scène. »²⁸

Comme le montre très clairement Pierre Pasquier, trois raisons principales font qu'Aristote écarte l'irrationnel de la tragédie – l'exigence de persuasion, le peu d'efficacité qu'ont les machines pour représenter le merveilleux, et la défiance envers le spectacle : « L'éviction de l'irrationnel obéit donc autant à un postulat esthétique qu'à un motif empirique. Aristote semble, en outre, considérer le récit, épique ou dramatique, plus apte à reproduire l'irrationnel que la représentation dramatique. Il n'interdit certes pas expressément à la tragédie de recourir au merveilleux. Mais il lui impose la médiation de la prédiction ou de la relation qui, grâce au filtre narratif, conféreront à l'irrationnel la vraisemblance et la plausibilité qui lui font défaut²⁹. » Et ce type d'irrationnel, envisagé plutôt du côté du merveilleux, n'est pas le seul à être jugé inadéquat pour la tragédie ; le monstrueux se voit lui aussi banni de la scène, « évidemment récusé parce qu'il enfreint, en

²⁷ *La Poétique* (traduction de Michel Magnien), 54 b.

²⁸ *Ibidem*, 60 a.

²⁹ Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 16.

tant que forme extrême de l'irrationnel, l'exigence de persuasion » et « parce qu'il procède du spectacle auquel s'attache une réputation équivoque. »³⁰

Cette ambiguïté sur le statut du spectacle chez Aristote a marqué le théâtre européen et, *a fortiori*, le théâtre français dès la Renaissance, d'où la préférence pour le relaté au détriment du montré³¹ ; l'irrationnel se trouvait ainsi remis d'emblée, en question, à cause de son caractère par trop spectaculaire. A la fin du XVI^e siècle, Pierre Laudun d'Aigaliers exprime son opposition quant à la représentation des dieux ou de toute « personne feinte », car « si on y introduisoit un Dieu ou deesse, qui sont choses faulses, l'argument aussi seroit faux, et par consequent ne representeroit pas les faicts des hommes illustres selon la verité »³². Mais tout de suite après il nuance ses propos, en acceptant de telles représentations dans le prologue :

« Toutesfois si quelqu'un m'objecte qu'en mes Tragedies, j'ay mis un Dieu Mercure, et une furie : je dis que l'un ne sert que de prologue, et qu'il ne touche en rien de la representation de l'histoire, mais seulement dict au peuple ce qui se doit passer sur le Theatre, afin qu'ils en soient plus attentifs. La furie que c'est pour monstrier que les malheurs qui doibvent advenir aux joüeurs leur adviennent justement (comme elle declare) et les raisons pourquoy, comme a fait Garnier en ses Tragedies, et qu'apres ny le Mercure, ny la furie ne reviennent plus sur le Theatre.³³ »

L'autorité antique transparaît également dans ses pages sur la représentation des ombres, thème très fréquent dans le théâtre des premières décennies du XVII^e, et des songes : ils n'ont de place que dans le prologue ou le premier acte, constituant donc une sorte de cadre de l'action dramatique³⁴. Pour les songes, le théoricien est encore plus restrictif : le mode narratif lui paraît être le seul acceptable.

« Il y en a qui font venir des ombres sur le Theatre. Si ils les font venir avant commencer le jeu, cela n'est pas faute, mais s'ils les font venir apres les jeux commencez, et qu'elles ou qu'elle, s'il n'y en a qu'une, parlent aux acteurs, cela est faillir, par les raisons cy dessus alleguées. Toutesfois on peut dire qu'un homme ou femme en appréhension ou crainte peut avoir une vision d'un ombre, ame, ou esprit duquel mesmes il en peut avoir retenu la parole, et pour lors cela est passable. L'on peut aussi dire que l'on a veu

³⁰ Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 18.

³¹ Cf., à ce sujet, l'article d'Hélène Visentin, « Du spectacle du discours au jeu des machines sur la scène française à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles », in : *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, édité par Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic, Paris H. Champion, 2001, p. 69-86.

³² *L'Art poétique françois*, livre V, chapitre IV. « De la forme, nature et définition de la tragoedie », édition critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000, p. 200.

³³ *Ibidem*, p. 200-201.

³⁴ Néanmoins, la rhétorique antique accordait une place de choix à l'intervention des dieux et des morts par l'entremise d'une figure de pensée telle que la prosopopée ; pour Quintilien, il s'agissait d'« une figure merveilleuse pour donner au discours de la variété et surtout de l'animation » (*Institution oratoire*, IX, 2, 29).

plusieurs choses en dormant, lesquelles on peut raconter sur le Theatre, mais non pas les représenter, au moins tel est mon avis.³⁵ »

Nous verrons ci-dessous comment l'intégration des songes, représentant parfois l'apparition d'ombres, dans l'action respectera, au début du siècle, ces préceptes, au point de constituer un véritable *topos* littéraire.

Lorsqu'il écrit sa *Pratique du théâtre*, vers la fin des années 1640, l'abbé d'Aubignac garde une position aristotélicienne quant à l'utilisation de l'irrationnel sur la scène, ce qui s'explique très bien par la perspective « pragmatique » qu'il adopte en ce qui concerne la création dramatique. Lorsqu'il propose une classification des spectacles (dans le chapitre « Des Spectacles, Machines et décorations du Théâtre » du livre IV), d'Aubignac estime que « les moins considérables sont ceux qui dépendent du pouvoir des Dieux, ou des Enchantements ; parce qu'il ne faut pas beaucoup d'esprit pour les inventer : il n'y a point de Génie si médiocre qui ne puisse donner par ce moyen quelque fondement aux grandes choses, et démêler les plus intriguées³⁶. » Il s'agit, plutôt, jusqu'ici de l'argument général contre les interventions surnaturelles, du type *deus ex machina*, qui se rapporte à la construction de la fable. Et d'Aubignac de continuer en précisant ses objections au sujet des machines proprement dites ; l'argument tient cette fois-ci à la réalisation technique des décors nécessaires :

« Il en est de même de toutes ces Machines qui se remuent par des ressorts du Ciel ou des Enfers ; elles sont belles en apparence, mais souvent peu ingénieuses ; il peut y avoir néanmoins des raisons étrangères, et quelquefois assez d'adresse pour les bien employer ; mais il faut prendre garde qu'elles jouent facilement : car quand il y a quelque désordre, aussitôt le peuple raille de ces Dieux et de ces Diabes qui font si mal leur devoir³⁷. »

D'Aubignac écrit à une époque où les pièces à machines s'étaient développées considérablement, grâce à la construction de salles adaptées à ce genre de mises en scène ; or ce genre de théâtre affectionne les représentations de l'irrationnel et reprend des éléments qui faisaient la spécificité du théâtre des premières décennies (oracles divins, songes, magie).

³⁵ *Ibidem*, p. 201.

³⁶ *La Pratique du théâtre*, édité par Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001, p. 486.

³⁷ *Op. cit.*, p. 487.

2.2. Les attentes du public

Ce premier type de contraintes, liées à la construction de l'action des pièces dans le but d'une représentation efficace, en appelle un second, si l'on se place, cette fois-ci, du côté du spectateur. Le public du XVII^e n'est plus celui de l'Antiquité, ne cessent de répéter les théoriciens et les auteurs dramatiques de l'époque ; par conséquent, on ne peut représenter devant lui les mêmes types de sujets et de spectacles. Pourtant l'irrationnel, comme nous allons le montrer, puise ses sources dans les sujets antiques.

La préface que Mareschal écrit pour la seconde journée de sa tragi-comédie *La Généreuse Allemande* (1631) affirme l'opposition nette entre théâtre antique et moderne ; ce dernier ne saurait accepter :

« l'Idolatrie et les erreurs continuelles d'un Peuple gâté, où le mensonge estoit en prix, et où la Fable faisoit les Heros aussi bien que les Dieux : Et qui ne voit, s'il y en a, que c'est un Soleil parmy les nuages, qui employe sa lumiere à la perdre, et de qui les rayons ne s'éclaircissent que de l'ombre, au lieu de la chasser. A leur façon il n'est rien d'impossible qui ne soit faisable ; un Oracle, un dieu de machine, une Sorciere accordent tout. (...) Avouions que Médée tua ses enfants, et qu'elle fut plus forte seule que tout un Palais ; Seneque toutefois se trouvera bien empêché de l'en faire sortir : Elle est furieuse, elle est Magicienne, son desespoir luy peut servir d'armes et de courage, elle peut renverser du Peuple et des soldats tous effrayez ; mais le chemin qu'il luy fait prendre est bien hardy, tant pour luy que pour elle, c'est celuy des Oyseaux. En quel lieu de reserve tenoit-elle cachez ces Dragons volants et ce Chariot sur qui elle s'enleva dans l'air, elle qui ne treuva qu'à peine où faire ses deux meurtres ; sans avoir autre loisir de les mediter qu'en les executant, dont le dernier fut achevé sur le haut d'une Tour, où sa furie la porta et non pas son conseil ? Comme aujourd'huy nostre creance ne peut rien admettre de cela, elle nous permet aussi de chercher d'autres moyens et d'autres voyes pour aller à cette vray-semblance, qui répond aux humeurs de nos François et aux façons du temps, et qui donne une face bien plus gaye et bien plus juste à nos Poèmes³⁸. »

La magie et les oracles divins ne correspondent donc ni à l'esthétique théâtrale ni aux croyances du public, et une telle inadéquation rend la représentation inefficace, puisqu'elle casse l'effet d'illusion si cher à d'Aubignac. De son côté, celui-ci proscrit l'utilisation de personnages comme les devins ou les astrologues, mais pour une raison bien différente : ils ne peuvent obtenir l'adhésion du public, non pas à cause de leur caractère anachronique, mais parce qu'ils tiennent de longs discours didactiques³⁹.

³⁸ André Mareschal, *La Généreuse Allemande ou le triomphe d'amour*, Paris, Pierre Rocolet, 1631.

³⁹ « Aussi n'avons-nous guère vu bien réussir les Astrologues, les Devins, les Grands-Prêtres, et autres gens de cette qualité : ce sont ordinairement de très mauvais Personnages sur le Théâtre par cette seule raison, qu'ils sont obligés de parler en instruisant, et que tous leurs discours ne sont que des entretiens généraux, de la conduite des Dieux, du pouvoir des Astres, des merveilleux effets de la Nature et autres semblables, qui deviennent ennuyeux au dernier point, surtout quand ils sont un peu longs. » (Livre IV, chapitre V. « Des Discours Didactiques ou instructions », édition citée, p. 441).

A la fin du siècle, Saint-Evremond avance des arguments moraux pour exclure les prophéties et autres prémonitions de la tragédie moderne, essentiellement parce que les spectateurs de son temps n'ont plus les mêmes croyances et n'agissent plus selon les conseils des dieux, mais aussi pour une raison éthique :

« Pour vous dire mon véritable sentiment, je croi que la Tragédie des Anciens auroit fait une perte heureuse en perdant ses Dieux avec ses Oracles et ses Devins. C'étoit par ces dieux, ces Oracles, ces Devins, qu'on voyoit régner au Théâtre un esprit de superstition et de terreur, capable d'infecter le genre humain de mille erreurs, et de l'affliger encore de plus de maux.⁴⁰ »

Saint-Evremond désapprouve également les tragédies qui mettent en scène des saints et des anges, un type de théâtre qui revient régulièrement tout au long du siècle, comme le montrera l'analyse de notre corpus. Même les sujets très connus de l'Antiquité, tel qu'*Œdipe* ou *Iphigénie*, sont à bannir, car l'utilisation de l'oracle n'est pas sans soulever des questions de morale pour le spectateur moderne :

« Comme les Dieux causoient les plus grands crimes sur le Théâtre des Anciens, les crimes captivoient le respect des Spectateurs, et on n'osoit pas trouver mauvais ce qui étoit abominable. (...) Que si l'on conservoit en ce tems-là les vrais sentimens de l'humanité, il falloit murmurer contre la cruauté des Dieux en impie ; et si l'on vouloit être dévot envers les Dieux, il falloit être cruel et barbare envers les hommes⁴¹. »

Exposons, pour terminer, un dernier type d'arguments ; il concerne la représentation de la folie furieuse comme passion exacerbée et s'explique par le parti pris des bienséances, qui s'impose après les expériences des premières décennies du siècle.

Ainsi, lorsqu'il évoque les passions en tant que parties de la fable composée, *La Mesnardière* ne s'oppose pas à l'expression de la douleur des personnages, mais il exige que cela se fasse sans débordements, sans quoi le spectateur n'éprouvera pas de pitié à leur égard : « Mais apres avoir les plaintes sortables à sa condition, & proportionnées à ses maux, le Poëte doit le remettre dans son état raisonnable, plus tranquille & plus moderé : & penser que les crieries, les transports & la fureur sont de fort mauvais moyens pour exciter la

⁴⁰ Saint-Evremond, « De la tragédie ancienne et moderne » (1692), in : *Oeuvres en prose*, édition René Ternois, tome IV, Paris, STFM, 1969, p. 177.

⁴¹ Saint-Evremond, *op. cit.*, p. 183.

Compassion.⁴² » Si les crises de colère ou fureur doivent être brèves pour rester efficaces, la folie furieuse caractérisant des personnages se retrouve, elle, nécessairement exclue de la tragédie. Un sujet tel celui de *Médée* est présenté comme le comble de l'inefficacité tragique : le spectateur « idéal » (si c'est ainsi que nous devons comprendre le « on » utilisé par La Mesnardière) ne saurait éprouver de la pitié envers aucun personnage de la pièce. Enfin, la plus forte manifestation tolérée pour l'expression des remords se limite aux larmes et aux gémissements⁴³, toute forme paroxystique étant considérée comme transgressive. Comme le souligne Jean-Yves Vialleton, l'introduction du concept de civilité chez La Mesnardière a des répercussions sur la définition poétique de la tragédie, car « l'adoucissement des passions furieuses et le privilège du pathétique ont une légitimation théorique : le héros ne peut émouvoir que s'il est raisonnable⁴⁴. » Un siècle après La Mesnardière, les scènes de folie furieuse feront l'objet, chez les frères Parfaict, de critiques virulentes, y compris lorsqu'elles sont utilisées dans des tragi-comédies : *Cléomédon* de Du Ryer « seroit assez passable, si Cléomédon n'y jouoit pas le personnage d'un fou pendant plus d'un Acte⁴⁵ » ; dans *L'Illustre Corsaire*, Mairet pêche pour avoir mis en scène « des extravagances dignes des Petites-Maisons, pour une Princesse qui n'est pas trop sage⁴⁶ », etc.

Les manifestations irrationnelles semblent donc, au vu des nombreuses objections qu'elles engendrent chez les théoriciens ou même les auteurs dramatiques, étonnement fréquentes dans la théâtre français du XVII^e siècle. Leur utilisation quasi-mécanique dans une pièce de théâtre ne va pas de soi ; elles ne sont pas seulement des thèmes littéraires prisés, mais aussi des « fauteurs de troubles », pour citer l'expression de François Lecerle au sujet de l'apparition de

⁴² *La Poétique* (chapitre VII), Paris, Antoine de Sommerville, 1939, p. 76.

⁴³ Cf. *ibidem*, p. 86-87.

⁴⁴ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde. Etude des formes et règles du comportement dans la tragédie en France des premières tragédies de Corneille et de Rotrou aux dernières tragédies de Quinault et de Boyer (1634-1697)*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne (dir. Georges Forestier), 2000, p. 630.

⁴⁵ Frères Parfaict, *Histoire du theatre françois depuis son origine jusqu'à present, avec la vie des plus celebres Poëtes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, et des Notes Historiques et Critiques*, V^e tome, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1745, p. 138.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 337.

l'ombre dans la tragédie de la Renaissance et du début du XVII^e siècle⁴⁷. L'intérêt particulier que suscite l'irrationnel sur la scène française à une époque où il reçoit des attaques condensant les arguments d'autorité des Anciens et le jugement novateur des Modernes, soulève des questions difficiles auxquelles nous ne saurions apporter que des réponses partielles.

3. Formes et structures de l'irrationnel

3.1. La diversité des formes

La diversité sémantique de chaque manifestation choisie engendre une grande variété de formes dramatiques, selon la conception, l'écriture ou le sens des séquences correspondantes. L'objet de notre étude semble parfois, pour cette raison même, se dérober à l'analyse ; nous tâcherons cependant de tirer des conclusions synthétiques, en tenant compte des grandes lignes qui se dégagent des pièces mettant en scène l'irrationnel, au risque d'en gommer certaines particularités.

Le songe présente sans doute par le polymorphisme le plus important ; il peut aussi bien avoir une valeur prémonitoire, qu'exprimer un désir ou tout simplement une inquiétude⁴⁸. En ce qui concerne le contenu, l'apparition d'un mort ou d'une divinité est très fréquente, mais la prémonition ou l'avertissement véhiculé par le songe peut transparaître d'une scène symbolique à déchiffrer ou être suggérée directement par la vision de l'avenir. Du point de vue de la représentation théâtrale, le contenu du songe est soit montré directement aux spectateurs, lorsqu'il s'agit d'une simple apparition, soit raconté par le songeur (il

⁴⁷ « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », in : *Dramaturgies de l'ombre*, études réunies par Françoise Lavocat et François Lecercle, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-67.

⁴⁸ Une classification qui transparaît dans bon nombre de pièces est celle d'André Du Laurens, médecin d'Henri IV. Dans son ouvrage *Discours de la vue, des maladies mélancoliques, des catharres et de la vieillesse*, paru en 1597, et qui a connu de nombreuses rééditions tout au long du siècle, il expose une taxinomie des songes très courante au XVII^e, avec trois classes : songes naturels, qui ont l'origine dans le corps, songes animaux, avec l'origine dans l'âme et songes célestes, venant de Dieu. On a, par ailleurs, souvent mis en évidence l'opposition rêve-songe à l'âge classique, qui rejetait le premier terme dans le domaine de l'extravagance et de l'insignifiance ; c'est du moins la conclusion que semble tirer, pour la deuxième moitié du XVII^e siècle, Pierre-Alain Cahné dans son article « Rêve et songe. Lexique et idéologie », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988, p. 193-198. Ainsi, le mot *rêve* serait marqué par le monde physique, désignant une activité dérégulée de l'imagination, tandis que le mot *songe* garderait une acception où l'esprit reste engagé, renvoyant à l'expérience par laquelle Dieu fait connaître sa volonté à l'homme.

est très rare qu'il fasse l'objet d'un rapport par une autre personne). Nombreuses sont les pièces où le songe n'est pas raconté en détail, et fait simplement l'objet d'allusions appuyées ; le récit s'en trouve de temps en temps interrompu, voire empêché. Enfin, le songeur est parfois représenté en train de dormir et de rêver, situation où il peut prononcer des mots, qui peuvent laisser transparaître le contenu du songe, ou alors en train de se réveiller, souvent en sursaut, sous l'effet du songe.

L'oracle, même s'il semble un thème plus uniforme, peut revêtir lui aussi des formes diverses : il faut tout d'abord distinguer entre les oracles à l'antique, rendus soit directement par un dieu, soit par l'intermédiaire des prêtres ou des devins, et les oracles révélés à des magiciens. Un cas à part concerne les voix oraculaires ou les oracles qui apparaissent sous forme écrite, sans que leur source soit clairement identifiée. Comme pour les songes, l'oracle peut être raconté ou rendu directement, grâce à l'intervention d'un *deus ex machina* ou à la transe d'un magicien.

Tout comme l'oracle, la magie peut avoir comme source soit un dieu, le plus apte à ce genre d'interventions étant Cupidon, soit un humain détenteur de pouvoirs surnaturels. Nous ne nous attarderons pas sur les différentes représentations des magiciens et de leur arsenal d'objets magiques, car la question a déjà fait l'objet de plusieurs études⁴⁹. La magie peut, pour résumer, engendrer la folie, le plus souvent par l'intermédiaire d'une source d'eau qui rend fou ; dans ce cas, l'antidote existe bel et bien et la folie peut être guérie. La forme furieuse de la folie s'impose comme le modèle principal⁵⁰ ; la différence réside dans sa source – un amour déçu, les remords qui accompagnent un crime ou même les dieux, dans le cas de la fureur prophétique ou de la fureur comme châtiment. Le symptôme le plus fréquent de la fureur est l'hallucination, mode de représentation

⁴⁹ Cf. notamment les thèses d'Aurore Guttierrez-Laffond et de Noémie Courtès, citées *supra*.

⁵⁰ Dans sa célèbre étude *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault propose une taxinomie intéressante de la folie littéraire pour la période entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle : la folie par identification romanesque, la folie de vaine présomption, la folie du juste châtiment et la folie de la passion désespérée (*op. cit.*, p. 57-59). Nous questionnerons dans la troisième partie les conclusions de Foucault sur la place et la signification de la folie dans le théâtre de l'époque.

qu'affectionne particulièrement la scène⁵¹. Enfin, l'extravagance correspond à une forme de folie qui abandonne la fureur ponctuelle, tout en instaurant un état perpétuel d'hallucination. La folie hospitalisée, quoique très minoritaire, a connu un succès certain, comme en témoignent ses différentes réécritures⁵². Quant à l'écriture proprement dite de la folie, le monologue semble être la forme la plus appropriée, mais il peut être ponctué par l'intervention d'autres personnages ; la folie fait, de temps en temps, l'objet d'un récit en miroir.

Cette variété de situations traduit des différences esthétiques et dramaturgiques importantes : comme nous l'avons déjà vu, la représentation directe de l'irrationnel pose des problèmes théoriques résolus, en partie, par l'adoption du mode narratif, mais tous les auteurs sont loin de se plier à ces exigences. Nous allons essayer de déceler, dans la dernière partie, une évolution dans le traitement de l'irrationnel, en relation avec l'esthétique des genres dans lesquels il apparaît. La diversité de significations des séquences de folie (folie de remords, folie causée par l'amour, folie induite par la magie) se reflète dans la variété du traitement poétique auquel elles sont soumises, ainsi que dans la multiplicité des rôles qui leur sont confiés dans l'action des pièces.

3.2. Le rôle dramaturgique

3.2.1. L'irrationnel comme simple ornement ?

Si la forte présence des songes, des oracles, de la magie ou de la folie dans l'écriture dramatique de la période étudiée s'impose comme une évidence après le dépouillement de la création théâtrale, la place de l'irrationnel ainsi défini dans le processus théorique de constitution de la fable, c'est-à-dire, au sens aristotélicien, de la « forme essentielle » du poème⁵³, ne va pas de soi. En d'autres termes, on serait même tenté de voir dans les représentations citées ci-dessus de simples clichés utilisés dans le cadre d'une logique intertextuelle répétitive, voire

⁵¹ Cf. l'article de François Lecercle, « “Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez”. La fortune de la scène d'hallucination au théâtre (XVIe-XVIIIe siècles) », in : *Visible / Invisible au théâtre*, textes réunis par François Lecercle, Paris, Université Paris 7-Denis Diderot, 1999, p. 207-235.

⁵² *L'Hospital des fous* de Beys (1636), reprise en 1653 sous le titre de *Les Illustres fous* (dans cette variante, la place des fous est amplifiée) ; *Les Visionnaires* de Desmarets (1637) ou alors *Les Fous divertissans* de Poisson (1680).

⁵³ Nous renvoyons à l'éclairante étude de Françoise Graziani, « La poétique de la fable : entre *inventio* et *dispositio* », *XVII^e Siècle*, n° 182, 1994, p. 83-93.

maniériste, et de juger leur poids dans la mise en intrigue, c'est-à-dire dans la construction de l'action et le choix des épisodes⁵⁴, comme insignifiant. Parfois, les éléments irrationnels de la pièce sont précisément absents de son argument (lorsqu'il y en a un). C'est souvent le cas pour les songes, rarement mentionnés dans les arguments au début du siècle : ils sont par exemple absents dans ceux de la *Tragédie française d'un More cruel* (1612) et de *Béral victorieux* (1627) de Borée.

Cette vision poétique dépréciative, qui tend à expliquer la fréquence de ces thèmes par le respect des conventions, est en partie confortée par les auteurs eux-mêmes. Lorsqu'il écrit les examens de ses pièces, Corneille traite, à plusieurs reprises, ce genre de séquences d'« ornements » ; la mise en scène de la folie, dans *Mélite*, est justifiée par le poids de la mode et le goût de l'époque : « La folie d'Eraste n'est pas de meilleure trempe. Je la condamnois dès lors en mon âme ; mais comme c'étoit un ornement de théâtre qui ne manquoit jamais de plaire et se faisoit souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements⁵⁵. » En effet, le thème de la folie causée par une souffrance d'amour (un amant qui n'est pas aimé ou bien qui le croit à tort, une fausse nouvelle concernant l'autre amant, etc.) est très présent dans les pièces de la première moitié du XVII^e siècle⁵⁶, peut-être sous l'influence de la fameuse folie de Roland.

Le songe de Camille dans *Horace* reçoit à son tour une qualification similaire, lorsque Corneille évoque l'utilisation dramatique des songes « qui peuvent faire encore un grand ornement dans la protase, pourvu qu'on ne s'en serve pas souvent. Je voudrais qu'ils eussent l'idée de la fin véritable de la pièce, mais avec quelque confusion qui n'en permît pas l'intelligence entière⁵⁷. » Les fortes potentialités dramaturgiques du songe sont néanmoins mises en lumière par la comparaison entre *Horace* et *Polyeucte* : dans la seconde tragédie, le songe,

⁵⁴ Sur l'importance de ces notions dans l'analyse du théâtre du XVII^e, voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, notamment le chapitre « Poétique de la tragédie "classique" : nouvelles leçons d'un vieux parallèle », p. 193-222.

⁵⁵ *Examen de Mélite*.

⁵⁶ Nous pouvons citer, à titre d'exemple, la démence passagère d'Alcidor, dans *Les Bergeries* (1625) de Racan, l'état du berger Adraste, rendu fou par l'amour dans *La Sylvanire* d'Honoré d'Urfé (1627), si ressemblant à celui de Liridas, dans *La Climène* de La Croix (1629), la folie furieuse de Cardénio, dans la tragi-comédie de Pichou (1629), celle de Cléaste, dans *L'Indienne amoureuse* de Du Rocher (1631), ou bien le plus célèbre égarement de Cloridan, qui se croit mort, dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou (1628).

⁵⁷ *Examen d'Horace*.

utilisé « avec plus d'éclat et d'artifice, (...) marque toutes les particularités de l'événement, qu'en celui-ci [*Horace*], où il ne fait qu'exprimer une ébauche tout à fait informe de ce qui doit arriver de funeste⁵⁸. »

Force est de constater que dans de nombreuses pièces de notre corpus, les paroles prémonitoires du songe ou de l'oracle, une fois énoncées, s'effacent complètement par la suite. On n'entend plus de commentaires, on n'y fait plus référence au moment où elles s'accomplissent. Le songe devient un simple instrument rhétorique, une sorte de prétexte pour accentuer le pathétique d'une situation, un phénomène qui devient encore plus évident lorsque le songe est introduit dans le dernier acte, et qu'il n'a aucune influence sur le dénouement⁵⁹. Le présage perd ainsi une grande partie de son importance dramatique, puisque même les personnages concernés n'y semblent pas prêter beaucoup d'attention. Paul Pelckmans considère que ce type de fonctionnement, qui n'intéresse que peu l'action, est général, c'est-à-dire que le songe ne modifie en rien les projets des personnages et ne marque pas durablement le cours de l'intrigue : « son impact proprement dramaturgique est donc nul : le récit de songe meuble une "scène à effet" pathétique, mais celle-ci ne fait rien avancer ; après, personne ne semble plus se souvenir du présage⁶⁰. »

Il arrive même que le songeur s'empresse de faire le récit d'un songe qu'il juge important pour l'un de ses proches, mais que ce dernier ne souhaite même pas en savoir le contenu. L'auteur prend soin alors de susciter, auprès du spectateur, une attente déçue, effet qui n'est pas sans présenter un certain intérêt dramatique. Ainsi, dans *Saül* de Du Ryer, Michol, la fille du roi, est empêchée de faire le récit du « songe épouvantable » qu'elle vient de faire, un élément qui, d'ailleurs, n'existe pas dans le récit biblique. A première vue, le songe n'a qu'une valeur ornementale, mais en fait il répond à l'attente désespérée de signes divins qui caractérise Saül au début de la pièce : « Mais je n'ai rien appris, ni par la voix des songes, / Qui nous venant du Ciel sont exempts de mensonges, / Ni par la sainte

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Plusieurs pièces, surtout dans la première moitié du siècle, choisissent cette manière d'insérer le songe : *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman* de Mainfray (1621), *Ariadne ravie*, *Mélèagre*, *Arsacome*, *Coriolan*, *Aristoclée* de Hardy, *Les Bergeries* de Racan (1618), *Tomyre victorieuse* de Borée (1627), *Sophonisbe* de Mairet (1635), *La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César* de Guérin de Bouscal (1637), *Le Vritable Coriolan* de Chapoton (1638).

⁶⁰ Paul Pelckmans, *Le Rêve apprivoisé. Pour une psychologie historique du topos prémonitoire*, Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 28.

voix des Prêtres révérends, / Et pour moi du futur mille fois éclairés. » (v. 81-84). *Saül* est la tragédie du refus des songes prémonitoires ; ici l'absence des signes équivaut déjà à un mauvais présage⁶¹, que le songe ultérieur de Michol ne fait que renforcer. Étrangement, Saül ne veut pas écouter sa fille parce que le Ciel ne lui avait pas dit de le faire ; or tout lien avec le surnaturel lui était déjà refusé, depuis qu'il avait choisi de consulter des voix aux Enfers. Paul Pelckmans qualifiait la pièce de Du Ryer de « mouvante et ambiguë, tiraillée entre son verdict moral intransigeant et la complaisance habituelle du théâtre pour les prémonitions », « une des rares pièces où s'ébauche un début de réserve devant notre topos. »⁶² Une situation différente s'observe à propos du songe de la Sultane Sœur, dans *Osman* de Tristan L'Hermitte ; le personnage est même représenté en train de rêver sur scène, et quelques répliques prononcées dans le sommeil suggèrent le contenu du songe⁶³, mais la Sultane Sœur ne réussit pas en faire le récit devant son frère, peu enclin à accorder du crédit à ce genre de prédictions. Dans *Osman*, cette sous-utilisation du songe peut acquérir une valeur significative, comme symbole de l'incommunicabilité, thème récurrent, selon Daniela Dalla Valle, dans l'œuvre de Tristan L'Hermitte⁶⁴.

3.2.2. L'utilisation dramaturgique de l'irrationnel

Si, dans le cas de Corneille, le songe ou la folie peuvent être mis sur le compte d'une mode, à laquelle l'auteur aurait sacrifié, ses réflexions sur la pratique de l'oracle montrent que le thème peut devenir un élément central de la construction de l'action, malgré ses utilisations parfois abusives. Revenons donc à *Horace*, dans l'examen duquel Corneille tient des propos de poétique prescriptive : « L'oracle qui est proposé au premier acte trouve son vrai sens à la conclusion du cinquième. Il semble clair d'abord, et porte l'imagination à un sens contraire ; et je les aimerais mieux de cette sorte sur nos théâtres, que ceux qu'on fait entièrement

⁶¹ Parlant de l'épisode biblique de Saül, dans son livre *Prophétie et divination* (traduction de Jacques Marty, Paris, Payot, 1941), Alfred Guillaume remarquait : « Nulle part cette confiance dans les songes, ce désir d'obtenir ainsi le secours du monde invisible, ne s'expriment plus tragiquement que dans la triste histoire des derniers jours de Saül. » (p. 259)

⁶² Paul Pelckmans, *op. cit.*, p. 89-91.

⁶³ « Demeure, Parricide, arrête sacrilege ! / Quoy ! le sang Othoman n'a point de privilege : / On l'espanche à ma veüe, on perd devant mes yeux / Le plus grand des mortels et le plus glorieux ! / Ah, c'est fait, il est mort, j'en suis trop asseürée, / De cet illustre corps l'Ame s'est separée ! » (v. 1-6)

⁶⁴ Cf. *Il Teatro di Tristan L'Hermitte*, Torino, Giappichelli, 1964.

obscur, parce que la surprise de leur véritable effet en est plus belle⁶⁵. » La convention, due également au respect des sources antiques qui imposent l'utilisation des oracles, peut donc révéler des potentialités dramaturgiques : l'introduction de l'oracle au début d'une pièce s'explique en fait par une sorte de construction à rebours de la pièce⁶⁶ – les paroles oraculaires ne recevront leur vrai sens qu'au moment du dénouement, après avoir fait l'objet, tout au long de la pièce, de différentes explications de la part des personnages. Le second intérêt dramaturgique de l'oracle chez Corneille réside dans le lien qu'il peut réaliser entre les deux actions d'une seule pièce, comme c'est le cas dans *Andromède* et *Œdipe*⁶⁷.

D'une manière générale, les prémonitions mettent en place une structuration symétrique de la pièce : énoncées le plus souvent au début, au premier ou au deuxième acte, elles ne se réalisent qu'au dénouement⁶⁸. La fin peut donc être clairement annoncée, dans le cas d'une prédiction sans équivoque, ou faussement prévue, si la lecture de la prémonition se révèle trompeuse⁶⁹.

La seconde fonction des prédictions insérées au début de la pièce s'avère importante pour ce qu'on pourrait nommer le respect de la « loi d'informativité » qui régit un échange conversationnel. Ainsi, dans les pièces où le début de l'action ne coïncide pas avec le début de l'histoire, le spectateur accuse un retard des savoirs qui doit être comblé de la manière la moins artificielle possible. D'Aubignac précise ainsi que « toutes choses qui précèdent l'action du Theatre et qui peuvent en faire les fondemens, doivent estre contées pour adresse en differens endroits du Poëme⁷⁰ ». Néanmoins, il faut concilier cette exigence avec celle de la *mimèsis*, en donnant à tout prix l'illusion d'une action « véritable » et non pas d'un

⁶⁵ *Examen d'Horace*.

⁶⁶ Ce principe de construction des actions chez Corneille a été mis en lumière et analysé en détail par Georges Forestier, dans *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

⁶⁷ Cette technique a été analysée par Bénédicte Louvat, « De l'oracle de tragédie comme procédé dramaturgique : l'exemple de Corneille », in : *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, éd. par Fanny Népote-Desmarres et Jean-Philippe Gersperrin, Toulouse, Société de littératures classiques, 2002, p. 395-416.

⁶⁸ Certes, des exceptions existent, comme dans *Le Véritable Saint Genest*, où le songe prophétique de Valérie, qui ouvre la pièce, se voit interprété et réalisé très vite, à la troisième scène du premier acte. Cet épuisement rapide de la séquence onirique peut s'expliquer par l'étendue minimale de cette action secondaire de la pièce, Valérie n'étant qu'un personnage épisodique. Dans une lecture symbolique, l'insignifiance de ce songe sert à mettre en évidence la vanité des révélations païennes par rapport aux visions qui mènent vers la conversion chrétienne, qui se produiront dans l'acte suivant.

⁶⁹ Le suspense peut alors être entretenu par un songe introduit tardivement, qui induit en erreur le personnage et le spectateur. C'est la fonction que remplit le songe de l'Infante Théodore, dans *Venceslas* ; contre toute attente, la révélation funeste ne concerne pas Ladislas, mais son autre frère, Alexandre

⁷⁰ *Op. cit.*, livre III, chapitre 1 « Des Parties de Quantité du Poëme Dramatique et spécialement du Prologue ».

secours étranger, à travers le prologue. Or il apparaît souvent que les récits de songes – ou bien leurs représentations plus concrètes sous la forme de l'apparition –, tout comme les séquences contenant un oracle à interpréter ou des références à un vieil oracle, jouent aussi le rôle d'un récit d'exposition qui, de surcroît, parvient à capter l'attention du spectateur. Ainsi, dans *Polyeucte*, le récit du songe de Pauline représente pour l'héroïne l'occasion vraisemblable de confier à Stratonice son amour pour Sévère, qu'elle croit mort et qui lui est apparu dans un songe. C'est la meilleure façon de révéler les éléments de l'histoire ignorés par le spectateur, tout en donnant l'impression que le vrai destinataire du discours de Pauline est sa confidente ; en effet, Pauline ne peut se contenter de raconter uniquement le contenu du songe, car il ne serait pas compréhensible pour quelqu'un qui ne connaît pas certains éléments du passé comme son amour pour Sévère et la mort supposée de celui-ci. Dans le cas de l'apparition d'une ombre, comme dans *La Mariane* d'Alexandre Hardy, l'effet de double destinataire est légèrement différent – le discours de l'ombre d'Aristobule est adressé à Hérode, mais aussi au spectateur, qui est informé à la fois des actes criminels passés du tyran et de la prédiction concernant son destin et celui de Mariane. L'interprétation d'un oracle peut aussi occasionner des retours en arrière et permettre au spectateur, aussi bien qu'à certains personnages, d'apprendre des faits déroulés longtemps avant le début de l'action représentée. Le début de *Cyminde ou les deux victimes* de Guillaume Colletet, tragi-comédie structurée autour des prédictions, réelles ou fausses, prend comme prétexte l'attente de l'arrêt oraculaire pour en expliquer le contexte et l'histoire des prédictions. Dans *Iphigénie* de Rotrou, Clytemnestre, ayant appris le contenu de l'oracle, revient en arrière et avoue avoir jadis voué sa fille à Diane ; elle interprète l'oracle comme un châtement dû au fait qu'elle n'a pas respecté ces vœux.

Les songes prémonitoires et les oracles intervenant à la fin de la pièce, juste avant le dénouement, ont une valeur différente : ils constituent une sorte d'avertissement pour précipiter ou faire éviter la catastrophe. La première situation caractérise la fin tragique, l'un des exemples les plus intéressants étant celui de la *Sophonisbe* de Mairet, où l'héroïne fait plusieurs songes. On a affaire ici à un emploi symétrique, selon la règle classique du contrepoint, au début du deuxième

acte, lors du combat entre Syphax et Massinisse, et vers la fin du cinquième acte, qui s'achève par la soumission de celui-ci aux ordres de Rome, et par la mort de Sophonisbe. Si le premier songe est complètement occulté, absence d'ailleurs difficile à expliquer⁷¹, le deuxième fait l'objet d'un long récit et il est renforcé par la présence d'autres signes interprétés comme défavorables. La seconde situation, présente dans des tragi-comédies ou des pastorales, fait de ces manifestations des avertissements lancés aux héros : s'ils s'y conforment, ils évitent le sort tragique, comme Annibal dans la pièce homonyme de Prade. Mais ce fonctionnement dramaturgique s'avère beaucoup plus fréquent pour les oracles, qui interviennent *in extremis* afin d'éviter une fin tragique⁷² qui, par ailleurs, apparaît, tout au long de la pièce, comme non justifiée par une quelconque faute des victimes respectives.

Une fonction similaire en ce qui concerne la construction du dénouement est jouée par la folie de remords, une scène qui entretient encore un certain parallélisme avec les songes-apparitions : dans les deux cas, le personnage est hanté par des ombres ou des visions infernales. La folie de remords, lorsqu'elle concerne le héros de la pièce⁷³, clôt bon nombre de tragédies⁷⁴, occupant parfois tout un acte, comme pour la fameuse fureur d'Hérode dans *La Mariane* de Tristan L'Hermitte. Ce type de dénouement présente au moins deux avantages pour les auteurs dramatiques : un caractère spectaculaire certain, grâce à un jeu de scène

⁷¹ Pelckmans proposait comme explication pour cette « prétériton étonnante » d'un songe qui s'annonçait singulier un changement d'esthétique en faveur d'une pratique plus proprement dramatique et moins élégiaque, dans la logique de laquelle le songe devait être abrégé (*op. cit.*, chapitre II. « Les lapsus de la familiarité »). Mais si l'on accepte cette explication, pourquoi Mairet aurait-il introduit un deuxième songe, cette fois-ci raconté en détail, à un moment de l'intrigue où la mort de l'héroïne était déjà annoncée et très proche, alors donc qu'il n'y avait pas à proprement parler besoin de la prémonition ?

⁷² Nous pouvons citer, à ce titre, les arrêts oraculaires constituant le dénouement des pièces suivantes : *L'Amour triomphant* de Troterel, *Corine ou le silence*, *Le Triomphe d'amour* et *L'Amour victorieux et vengé* de Hardy, *Cléonice ou l'amour téméraire*, *Amaranthe* de Gombauld, *Andromède* de Corneille, *Les Charmes de Félicie* de Montauban ou *Mélisse*. Le sujet le plus connu qui connaît un traitement similaire est celui d'Iphigénie, dans ses diverses écritures : Rotrou, Racine, Le Clerc et Coras.

⁷³ Un personnage secondaire peut faire l'objet d'une telle scène ; dans les différentes réécritures d'*Hercule sur l'Oeta*, de Prévost ou Rotrou, c'est Déjanire qui sombre dans une folie de remords, mais cette scène ne clôt naturellement pas la pièce. Dans une autre pièce de Rotrou, *Crisante*, Cassie est victime lui aussi d'une telle fureur, au IV^e acte, et, dans *La Descente d'Orphée aux enfers* de Chapoton, les remords d'Aristée pour la mort d'Euridice s'accompagnent, au troisième acte, d'une perte de la raison.

⁷⁴ Elle concerne les personnages suivants : Thrasile, dans *La Charite ou l'amour sanguinaire* (1624) de Hulpeau ; Hérode dans la *Mariamne* de Hardy et dans *La Mariane* de Tristan L'Hermitte (1637) ; la comtesse, dans *La Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac (sa folie dure pendant les deux derniers actes) ; Néron, dans *La Mort de Sénèque* de Tristan L'Hermitte (1645), et, quinze ans après, dans *Arie et Pétus ou les amours de Néron* de Gilbert ; Ermige, dans *Rosemonde* de Baro (1651) et, enfin, Oreste dans *Andromaque* de Racine (1667).

particulier⁷⁵ (le cas de Montdory en illustre les conséquences extrêmes), mais aussi une suggestion de final ouvert, car la mort ne succède pas forcément aux fureurs du personnage⁷⁶. Rotrou exploite les potentialités de cette ouverture dans une tragédie par ailleurs atypique pour le traitement de la folie, *Cosroès*. La folie de remords du roi parricide dure depuis de nombreuses années et n'a plus d'espoir de guérison ; conséquence tragique d'une erreur qui peut être à tout moment reproduite, elle traverse toute la pièce. Ultime symptôme du risque de la répétition, Syroès, le fils de Cosroès, sur le point d'accomplir le même crime que son père, ressent les premiers signes de la folie de remords.

Dans les pièces de théâtre de notre période, la folie trouve pourtant le plus souvent sa guérison. Qu'elle fût occasionnée par une déception amoureuse ou par un ensorcellement, ce type de folie pourrait être taxé de simple convention, comme nous le dit par ailleurs Corneille⁷⁷. Mais, si l'on met ce thème en parallèle avec celui de la magie, on comprend mieux le choix des auteurs dramatiques de l'époque, car le simple argument de la mode ne rend pas compte du succès de ces séquences. Matérialisant les effets d'une force extérieure sur la psychologie, voire la vie d'un personnage, la magie et la folie passagère répondent à la nécessité technique de faire rebondir l'action par le biais de péripéties⁷⁸. Les séquences de magie vont jusqu'à devenir un signe annonciateur du changement de la fortune d'un personnage, et la folie signifie ce changement.

⁷⁵ Voir, à ce sujet, les analyses de Sabine Chaouche sur la « surdéclamation », de mise, à l'époque, pour les scènes de fureur (*L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, H. Champion, 2001, p. 199).

⁷⁶ Analysant la fin d'*Andromaque*, François Lecercle soulevait cette ambiguïté des fureurs d'Oreste : « En 1667, *Andromaque* consacre le délire hallucinatoire comme une des formes exemplaires de l'issue tragique : il a l'intérêt d'introduire in extremis un élément d'incertitude, en laissant le héros étrangement suspendu entre la catastrophe (la folie est une sorte de mort physique) et l'espoir, incarné chez Racine par Pylade, d'un salut qui le ramènerait à la vie et à la raison. » (« “Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez”. La fortune de la scène d'hallucination au théâtre (XVIe-XVIIIe siècles) », art. cit., p. 221).

⁷⁷ Dans une analyse très rapide du thème, Marie-France Hilgar ne trouve pas vraiment d'explication à cette propension à représenter des fous sur la scène (« La folie dans le théâtre français du XVII^e siècle en France », *Romance Notes*, p. 383-389).

⁷⁸ La différence entre *péripétie* et *péripéties* est bien mise en évidence par H. T. Barnwell, pour qui la péripétie (au singulier) « does arise out of the victim's own intentions or actions and it consists precisely in the unexpected consequences of those intentions and actions », tandis que les péripéties (au pluriel), réversibles par essence, ressemblent davantage à des quiproquos et ne jouent pas le même rôle dans le sujet de la pièce (*The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 161).

L'analyse globale des manifestations irrationnelles que nous avons choisies met en lumière d'autres similitudes dans la conception dramaturgique. Ainsi, puisque le songe ou l'oracle offrent une vision condensée de l'action de la pièce, qui concerne l'ensemble de celle-ci, on a vu là une variante de la « composition en abîme »⁷⁹ ; les récits dédoublent l'action et lui fixent un centre (cette remarque est valable surtout pour les tragi-comédies, qui multiplient les actions épisodiques et dont le fil principal reste parfois difficilement repérable). Georges Forestier y voit plus qu'une simple technique dramaturgique, et il explique ainsi le rôle fondamental des séquences oniriques sur le sens général de la pièce : « Certains récits de rêve provoquent, par le biais de la figure de la mise en abyme, des effets de miroir qui approfondissent le sens et de leur présence et de l'œuvre elle-même.⁸⁰ » Ce type de fonctionnement reçoit sa parfaite matérialisation dans le cas des pièces à machines, où le songe, d'abord relaté, est mis ensuite sous les yeux des spectateurs, grâce aux machines⁸¹.

Mais la technique de la mise en abîme n'est pas à envisager uniquement dans cette construction que l'on pourrait appeler « des poupées russes » – un songe ou un oracle cadre, démultiplié en interprétations, et contenant en plus petit l'action de la pièce – ; elle concerne également la construction interne de certaines scènes de songes⁸², de délire furieux et même de magie. En effet, ces scènes présentent des similitudes avec la technique du théâtre dans le théâtre, car le personnage central, qu'il soit en train de raconter son propre songe, de sombrer dans la folie ou de faire étalage de ses pouvoirs magiques, est souvent placé devant un ou plusieurs « témoins », qui suggèrent, par leur fonction, la présence du spectateur. Les confidents des récits de songe, comme les témoins d'une scène de

⁷⁹ Daniela Dalla Valle a employé ce terme à propos de la pièce de Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*, dans l'analyse magistrale qu'elle a consacrée au récit de songe qui s'y trouve, « Il sogno della madre in Pyrame et Thisbé. Testo, contesto, topos », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XVI, 1977, p. 91-125.

⁸⁰ Georges Forestier, « Le rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988 (p. 213-235), p. 222.

⁸¹ Pour Hélène Visentin, cette fonction décorative du songe participe à l'efficacité même des pièces à machines : « le songe s'offre comme une vision de l'effet spectaculaire qui va suivre, soit la chute de Phaéon, le ravissement de Proserpine ou celui d'Hélène. L'effet dramatique est d'abord *raconté* avant d'être *représenté*. Le texte dramatique anticipe la représentation scénique. C'est une manière de mettre en valeur non seulement le moment le plus spectaculaire mais aussi le moment plus dramatique, celui attendu par la public. » (*Le Théâtre à machines en France à l'âge classique : histoire et poétique d'un genre*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1999, p. 178).

⁸² Une pastorale de 1624, *La Folie de Silène*, pousse à l'extrême la technique de la mise en abîme, en faisant apparaître, dans la même scène, le dieu Amour, qui, par des charmes, produit et raconte le songe de Silène, et ce dernier, en train de parler, en dormant, de ses visions oniriques. Cet exemple reste atypique pour la représentation conjointe des songes et de la magie.

magie, sont là pour figurer les réactions de ce qu'on pourrait appeler le spectateur idéal, avec ses différentes réactions (terreur, surprise, incrédulité). Quant aux personnages présents lors d'une scène de fureur (délire, hallucination), ils tentent de faire raisonner le furieux, en lui montrant l'illusion dont il est victime. Le songeur, le devin, le fou ou encore le magicien ont tous accès à un monde parallèle, à des visions interdites aux autres (sauf pour certains effets de magie) ; leur présence dédouble ainsi la réalité immédiate représentée par l'espace visible de la scène⁸³. Il arrive même que les frontières des deux mondes soient perméables aux témoins ; comme le montre François Lecerle, dans certaines scènes d'hallucination, les témoins peuvent être « happés par la scène imaginaire », et c'est le cas d'*Hercule furieux*, où Mégare et les enfants meurent, à la suite du délire du héros⁸⁴, ou de certains personnages témoins de la folie de Roland, qui sont annexés par celui-ci dans son délire hallucinatoire, et doivent se défendre.

La magie incarne à l'extrême l'effacement des frontières entre fiction et réalité, grâce à des accessoires symboliques tels que le miroir enchanté, dans lequel les personnages voient une image détournée du monde réel. Cet accessoire cause ainsi les rebondissements des *Bergeries* de Racan, où les bergers se croient trompés parce qu'ils ont eu des visions déceptrices, induites par la magie.

Si le procédé de mise en abîme tient plutôt de l'effet pathétique recherché par les auteurs, que nous allons analyser plus en détail à la fin de cette partie, l'insertion d'un élément irrationnel dans l'action se trouve motivée par un procédé phare de l'esthétique théâtrale, la reconnaissance. Or la scène de reconnaissance présentait, à son tour, l'inconvénient de l'artifice trop conventionnel, comme le montre Corneille dans ses discours⁸⁵ ; il semble dès lors particulièrement utile de relier l'irrationnel, notamment lorsqu'il implique une recherche d'identité, et la

⁸³ Françoise Siguret analyse ainsi la fonction « visuelle » du songe : « Ornement stylistique de surcroît, le récit de songe permet le déploiement d'images dans le discours du héros qui le perçoit. Dès lors, pour le moment, il n'agit plus, la parole l'immobilise ; mais en même temps qu'elle évacue le discours propre du héros, la vision décode le sens d'un non-lieu. Elle est aveu d'un ailleurs que le personnage découvre en même temps que nous : vision en tout point révélatrice, qui va donner un nouveau sens au mouvement tragique. » (*L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 46).

⁸⁴ Art. cit., p. 219.

⁸⁵ « Je sais que l'agnition est un grand ornement dans les Tragédies, Aristote le dit, mais il est certain qu'elle a ses incommodités. Les Italiens l'affectent dans la plupart de leurs Poèmes, et perdent quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont, beaucoup d'occasions de sentiments Pathétiques, qui auraient des beautés plus considérables. » (*Discours de la tragédie*, éd. de Bénédicte Louvat et Marc Escola, p. 109). Aussi Terence Cave, dans son livre sur les reconnaissances (*Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988), identifie-t-il dans le théâtre français après 1640 un « déclin de la reconnaissance ».

reconnaissance. Le procédé qui tire le plus de profit de cette relation reste, comme nous allons le voir, l'oracle, surtout celui mal compris dès le début de la pièce. Néanmoins, d'autres manifestations irrationnelles – le songe prémonitoire, l'accès de folie passagère – parviennent à utiliser efficacement le *topos* de la reconnaissance.

L'oracle injuste parce que mal interprété non seulement enrichit l'action par des rebondissements, mais s'avère aussi particulièrement utile du point de vue dramatique et moral, puisqu'il s'agit à la fois de rationaliser l'oracle et de créer une attente chez le spectateur, en lui révélant la vérité à la fin de la pièce et en introduisant par ce biais la scène de reconnaissance. Celle-ci est donc construite de la manière conseillée par Aristote, qui donnait l'exemple d'*Œdipe* : « La plus belle reconnaissance est celle qui est accompagnée de péripétie » (*Poétique*, 52 a), car « une reconnaissance qui est ainsi accompagnée de péripétie suscitera ou la pitié ou la crainte » (52 b). Souvent, il s'agit d'une relation réciproque – la reconnaissance n'aurait pas eu lieu sans certaines actions des personnages qui sont déterminées par un ou plusieurs oracles et l'oracle lui-même n'aurait pas été compris en entier sans la reconnaissance finale⁸⁶.

Si l'on prend en compte à la fois le lien entre l'oracle et la reconnaissance, d'une part, et l'attitude des personnages envers l'oracle, d'autre part, deux schémas généraux se dessinent. Dans le premier schéma, un ou plusieurs personnages obéissent ou croient obéir à l'arrêt de l'oracle qui leur est rendu et ce sont ces actions conformes à l'oracle qui vont mener à la reconnaissance finale. Inversement, dans le second schéma, c'est en essayant d'échapper à l'arrêt de l'oracle que les personnages provoquent indirectement la reconnaissance.

Le premier cas est le plus fréquent, aussi bien dans le traitement tragico-comique ou pastoral – *Astrée et Céladon*, *La Sidonie*, *Amaranthe* – que dans le traitement tragique – *Andromède*, *Œdipe*, *Iphigénie*, *Antigone*, *La Thébaine*.

⁸⁶ Les pièces qui mettent en scène cette relation indissociable entre reconnaissance et oracle sont les suivantes : *Edipe* de Jean Prévost (1614), *Astrée et Céladon* de Rayssiguier (1629), *Amaranthe* de Gombauld (1630), *Antigone* de Rotrou (1637), *La Sidonie* de Mairet (1640), *Andromède* de Corneille (1650), *Le Mariage de Cambyse* de Quinault (1658), *Œdipe* de Corneille (1659), *La Thébaine* de Racine (1664), *Psyché* (1671), *Iphigénie* de Racine (1675), *Phèdre et Hippolyte* de Pradon (1677). Dans les autres cas, ou bien l'oracle ne mène aucunement à la reconnaissance, qui se produit parallèlement, ou bien la reconnaissance ne joue aucun rôle dans la réinterprétation de l'oracle. Enfin, la catégorie des oracles explicites, pour lesquels aucun problème herméneutique ne se pose, est également représentée, quoique d'une façon très restreinte.

Une tragi-comédie pastorale comme *Astrée et Céladon* illustre parfaitement l'enchaînement d'oracles obscurs et de reconnaissances⁸⁷. La position des dieux se révèle particulièrement intéressante dans ce cas : si les deux premiers oracles disent dès le début la vérité, bien qu'elle ne soit pas bien comprise par les mortels, le troisième est un véritable trompe-l'œil dont le seul but est de provoquer la reconnaissance et d'éclairer, par le même coup, les oracles précédents. Les dieux paraissent donc prêts à jouer à cache-cache avec les humains, auxquels ils livrent des bouts de vérité, en entretenant la surprise jusqu'à la fin du jeu. *Amaranthe* de Gombauld témoigne de la même vocation ludique des divinités, qui peuvent être concurrencées dans leurs intentions par les humains qui veulent, à leur tour, jouer aux dieux⁸⁸. Les dieux rendent non seulement des oracles véritables, mais ils font également des jeux de mots qui provoquent la surprise des mortels.

Tout comme dans ces deux pièces, c'est la reconnaissance finale qui, dans *La Sidonie* de Mairet, empêche une relation incestueuse, en posant la barrière du sang : Pharnace croit que l'oracle qu'il a reçu demande son mariage avec Sidonie ; en fait, il commet une erreur d'interprétation des paroles oraculaires qui mélangent la deuxième et la troisième personnes⁸⁹. En la forçant à l'épouser, Pharnace provoque l'intervention de celui qui avait élevé Sidonie et qui la croyait esclave, donc indigne de devenir reine. Les preuves apportées en faveur de son humble naissance ne font que révéler, par un autre rebondissement, son identité de

⁸⁷ Rappelons rapidement l'« histoire » de la pièce : Adamas reçoit un premier oracle lui promettant une vieillesse heureuse, en lien avec le bonheur de Céladon ; Bellinde reçoit à son tour comme ordre oraculaire de donner en mariage sa fille, Diane, au fils d'Adamas, Pâris ; enfin, un troisième oracle dit que Diane doit épouser Pâris, alors que Diane aime et est aimée par Silvandre, et ordonne la mort de ce dernier. Dans le dernier acte, Adamas s'apprête, à contre cœur, à sacrifier Silvandre et, lorsqu'il prend son bras pour arroser l'autel de sang, il reconnaît en lui son fils perdu, le véritable Pâris. Expliquant devant tous cette reconnaissance, Adamas en provoque une deuxième, puisque Bellinde se rend compte que le faux Pâris n'est autre que le frère de Diane, l'enfant qu'elle avait autrefois perdu. Cette série de péripéties et reconnaissances permet le dénouement heureux, le mariage des deux amoureux étant désormais possible. C'est Silvandre qui tire la conclusion de ce rebondissement : « Dieux qu'en un seul moment vous renversez d'obstacles, / Et que vous rendez vrais aisément vos oracles. »

⁸⁸ Amaranthe aime et est aimée par Alexis, un berger qui ignore sa naissance ; Alexis tue le cerf afin d'obtenir, comme il avait été établi, la main d'Amaranthe. Mais au cou du cerf on trouve un arrêt divin qui demande la mort du tueur. En même temps, Timandre, parti à la recherche de son fils perdu, a appris, grâce aux oracles, que son fils est en vie et qu'il porte le nom d'Alexis. Les bergers s'apprêtent à tuer Alexis, mais le père d'Amaranthe reçoit un oracle obscur qui le déconcerte : Diane serait la sœur de son futur gendre et leur père commun les éclaircira. Les bergers se demandent par conséquence si Amaranthe ne devrait pas épouser Apollon, mais Timandre arrive à temps pour dévoiler la véritable identité d'Alexis. Oronte, la fille de Timandre et la sœur d'Alexis, éclaircit le mystère de l'arrêt retrouvé au cou du cerf : c'est elle-même qui l'avait forgé, pour se venger contre Alexis, dont elle était amoureuse. L'énigme de l'oracle est résolue grâce à la reconnaissance d'Alexis : la « Diane » dont parlait l'oracle désignait en fait Oronte, celle qui avait rendu un faux arrêt divin, et qui se révèle être la sœur d'Alexis.

⁸⁹ « La Merveille que tu chéris / Du plus heureux des Roys et des Maris / Fera la Destinée ; / Et les Dieux l'ayment tant, / Que de son Hyménée / Dépend tout le bon heur du Sceptre qui t'attend. » (Jean Mairet, *La Sidonie*, Paris, Antoine de Sommerville et Augustin Courbé, 1643, p. 56-57).

princesse, sœur perdue de Pharnace, qui comprend finalement son erreur d'identification.

Pour résumer, dans ces trois pièces, ceux qui s'opposent au bonheur des amants leur font courir, sans le savoir, le risque de l'inceste, d'où l'importance de la reconnaissance qui rétablit, après l'accumulation de la tension, l'équilibre dans les relations entre les personnages.

La tragédie utilise elle aussi le procédé de l'oracle mal compris à cause d'une identité méconnue ou d'une identification trompeuse. La première possibilité, illustrée par l'*Iphigénie* de Racine, est la plus célèbre : la vraie Iphigénie qui doit être sacrifiée, selon l'arrêt de l'oracle, s'avère être en fait Eriphile, dont l'identité n'est révélée qu'à l'extrême fin de la pièce. Comme cela avait été remarqué par ses contemporains, Racine reprend le principe de réinterprétation de l'oracle grâce au dédoublement du personnage visé, principe qui avait déjà été mis à l'œuvre par Corneille dans son *Œdipe*. Mais il rompt la tradition des scènes de reconnaissance, en proposant à la place le récit d'Ulysse, qui concentre à la fois la nouvelle interprétation de l'oracle, livrée par Calchas⁹⁰, et la reconnaissance d'Eriphile, suivie de son sacrifice.

Antigone de Rotrou ou *La Thébaine* de Racine présentent l'autre situation : il ne s'agit pas ici de la révélation d'une identité cachée, mais les humains ne s'en trompent pas moins sur l'identification de la personne à laquelle l'oracle fait référence, à cause d'une ambiguïté sémantique. Le jeune Ménécée, fils de Créon, croit comprendre que l'oracle, qui dit que Thèbes retrouvera la paix lorsque la dernière semence des dents de Python sera morte, demande son sacrifice. A l'extrême fin de la pièce une autre interprétation de l'oracle est livrée, soit par Hémon, chez Rotrou, soit par Créon lui-même : la dernière semence des dents de Python ne peut être autre que Créon, le seul qui reste en vie. La reconnaissance devient davantage une reconnaissance intérieure et elle équivaut en fait à la révélation d'une erreur humaine : Créon n'a d'autre choix que la mort après avoir provoqué la mort de tous ses proches.

⁹⁰ « Le Dieu, qui maintenant vous parle par ma voix, / M'explique son Oracle, et m'instruit de son choix. / Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie / Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie. » (v. 1747-1750).

Andromède de Corneille utilise, avant *Œdipe*, l'oracle qui peut s'appliquer à la fois à plusieurs personnes : « Andromède ce soir aura l'illustre époux / Qui seul est digne d'elle et dont seule elle est digne, / Préparez son Hymen, où pour faveur insigne / Les Dieux ont résolu de se joindre avec vous. » (v. 358-361). L'équivoque sur l'identité du mari d'Andromède est entretenue par les deux premiers vers – ils peuvent aussi bien désigner Phinée, qui est de sang royal, que Persée –, et c'est la suite de l'oracle qui suggère la réponse. Comme les dieux ne participent pas au mariage des mortels, si noble soit leur sang, il faut que Persée, présenté au début de la pièce comme un étranger, soit reconnu comme fils de dieu ; et c'est ce qui se produira lors du combat contre le monstre. Même si l'oracle de Vénus n'est pas le véritable nœud de la pièce, il prépare la deuxième action, le combat entre Persée et Phinée. Or le triomphe de Persée est indispensable pour la réalisation de l'oracle par le mariage auquel participent tous les dieux.

Après *Andromède*, Corneille construira tout son *Œdipe* autour de ce dédoublement des personnages visés par la parole oraculaire, dont l'ambiguïté syntaxique ouvre la porte à des spéculations liées à la fois à une identification qui pose problème (il paraît étonnant que Dircé soit sacrifiée) et à une identité méconnue (le bruit court que le fils de Laïus serait encore en vie) : « Un grand crime impuny cause vostre misere, / Par le sang de ma Race il doit estre effacé »⁹¹ (v. 605-606). En structurant sa pièce autour de plusieurs fausses applications de l'oracle, Corneille tente d'échapper à l'objection majeure qu'il avait lui-même formulée à l'encontre des agnitions, à savoir le fait qu'elles provoquent le pathétique uniquement à la fin de la pièce. A la place de cette structure-type de la reconnaissance, il se sert des possibilités qu'ouvre l'ambiguïté oraculaire afin de mettre en place une série de fausses reconnaissances⁹², qui occupent les quatre derniers actes et qui participent au retardement de la reconnaissance d'Œdipe⁹³.

L'analyse de ce groupe de pièces montre à quel point la reconnaissance qui accompagne un oracle mal compris est « heureuse » pour la construction d'un

⁹¹ Pierre Corneille, *Œdipe*, éd. par Bénédicte Louvat, Toulouse, Société des Littératures classiques, 1995, p. 33.

⁹² Ce sont ces mêmes reconnaissances qui, selon Georges Forestier, provoquent dans cette pièce « une sorte de tourniquet pathétique » (Cf. *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 338).

⁹³ Cf. également l'article de Bénédicte Louvat-Molozay, « De l'oracle de tragédie comme procédé dramaturgique », art. cit., qui analyse sous un angle différent l'utilisation de l'oracle dans l'œuvre cornélienne, en y voyant le passage d'une fonction purement herméneutique à une véritable fonction dramaturgique.

sujet : elle offre une justification à l'arrêt divin qui paraissait injuste, en montrant sa véritable signification, et elle permet du même coup un retour en arrière, tout en offrant une motivation interne à l'introduction de l'oracle, qui peut ainsi prétendre constituer le véritable nœud de la pièce.

Le second schéma général que nous avons proposé, celui où les actions des personnages qui essaient d'échapper à l'oracle débouchent sur la reconnaissance finale, présente beaucoup de similitudes avec le schéma précédent. Il est présent dans deux tragédies, *Edipe* de Prévost et *Phèdre et Hippolyte* de Pradon, et dans une tragi-comédie, *Le Mariage de Cambyse* de Quinault.

Dans l'*Edipe* de Prévost, il s'agit de l'oracle appartenant à la « pré-histoire » de la pièce, celui qui avait été rendu à Edipe et qui le pousse à quitter Corinthe. Corneille avait renoncé à cet oracle présent dans les sources antiques pour faire en sorte que la reconnaissance du personnage soit moins transparente⁹⁴. Effectivement, chez Prévost, l'idée de la culpabilité d'Edipe dans la peste à Thèbes s'insinue dès le premier acte, lorsque le personnage évoque, précisément, cet oracle funeste qui l'avait amené, comme il le croit, à changer de destin⁹⁵. *Le Mariage de Cambyse* représente le traitement tragi-comique d'un sujet à résonances oedipiennes⁹⁶. La différence entre le traitement tragique et tragi-comique est significative, puisque dans la scène de reconnaissance, l'argument qui dissuade Cambyse d'épouser Aristonne n'est pas, comme il l'avoue lui-même, l'obstacle du sang, mais la promesse faite à Darius de l'honorer en lui donnant la main de sa propre sœur.

Phèdre et Hippolyte de Pradon se construit également autour d'une identification inverse dans l'énoncé de l'oracle, mais cette fois-ci au niveau des actions, et non plus des personnages, ce qui correspond à un changement important dans la conception de la reconnaissance. Thésée reçoit un oracle dans lequel il croit comprendre qu'Hippolyte veut lui enlever Phèdre : « Tu seras à ton retour / Malheureux amant et père, /

⁹⁴ « J'ay retranché le nombre des Oracles qui pouvoit estre importun, & donner trop de jour à Œdipe pour se connoistre », éd. citée, p. 7.

⁹⁵ « Ardans de se vanger, ils [les dieux] me gardent de peste / Pour estre parricide, et commettre un inceste. / Je suis né criminel, et mes meschancetez / (Thebains) causent ma perte et vos adversitez » (Jean Prévost, *Edipe*, éd. par Silvia Sandrone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, v. 73-76). Le lien entre Thèbes et le destin d'Edipe est rendu trop clair et la reconnaissance perd une grande partie de la surprise qu'elle est censée créer autant chez les personnages que chez les spectateurs.

⁹⁶ Cambyse croit échapper à l'oracle en renonçant au mariage avec sa sœur Atosse – mariage qui venait d'être autorisé d'ailleurs par les mages –, et en choisissant Aristonne. Mais en fait Aristonne est sa vraie sœur, que l'on avait échangée à la naissance afin d'éviter les prédictions. Cette décision de Cambyse fait également courir le risque de l'inceste à sa sœur supposée, car il promet de donner en mariage Atosse à Darius, qui est son véritable frère.

Puisqu'une main qui t'est chère / T'enlèvera l'objet de ton amour. »⁹⁷ (v. 861-864). La reconnaissance finale est celle de l'innocence de son fils, accusé à tort d'une mauvaise action et, partant, celle de sa propre erreur. Si l'on en croit l'anecdote racontée par Brossette dans sa correspondance⁹⁸, Boileau voyait également dans la *Phèdre* de Racine une pièce à reconnaissance ; il croyait peut-être y déceler ce type de reconnaissance finale qui n'implique pas un dévoilement d'identité cachée, mais la découverte tardive que la vérité était le contraire de ce que le personnage croyait.

Un élément significatif semble se dessiner après ces analyses : la question de l'*anagnôrisis* est de plus en plus liée à celle de l'*hamartia*⁹⁹, comprise non seulement au sens de faute tragique, mais aussi d'erreur humaine. En effet, la nouvelle « lecture » de l'oracle, proposée après que la reconnaissance a eu lieu, peut se faire sans les objections morales qu'évoquera Saint-Evremond en parlant de la tragédie ancienne, car les vraies victimes que désignait l'oracle dès le début se sont rendues coupables d'une faute qui justifie leur châtement. Œdipe s'avère être coupable de ne pas avoir reconnu chez Laïos la majesté propre aux rois, qui aurait dû l'empêcher de le tuer ; Créon est rendu coupable par son ambition politique sans bornes – dans *La Thébaine*, il est accusé par Jocaste de se réjouir du combat fratricide, qui lui permettrait de prendre le pouvoir ; Eriphile est rendue coupable par sa jalousie furieuse envers Iphigénie et Achille ; Thésée fait une erreur d'appréciation lorsqu'il accuse son fils, le livrant à son insu à la mort. Par une construction « à rebours » du sujet¹⁰⁰, les victimes des prédictions divines s'avèrent ne plus être tout à fait innocentes.

De là à voir dans la reconnaissance une catégorie plus large, qui s'appliquerait non seulement aux révélations d'identité, mais aussi à la révélation des erreurs commises par un personnage, il n'y a qu'un pas. Et les auteurs dramatiques sont prêts à le franchir, puisque le fonctionnement trop mécanique de la reconnaissance dans le schéma de l'identité ignorée montre ses faiblesses par son aspect artificiel. Dans cette perspective, la sur-utilisation du thème de la folie passagère reçoit une autre justification dramatique. Car la sortie de la folie peut

⁹⁷ Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, in *Théâtre français du XVII^e siècle*, textes choisis et établis par Jacques Truchet et André Blanc, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 125.

⁹⁸ Cité par Terence Cave, *op. cit.*, p. 335.

⁹⁹ Dans la tragédie antique, elle s'explique justement par la perte de connaissance.

¹⁰⁰ Georges Forestier analyse en détail cette technique mise à l'œuvre dans l'épisode d'Eriphile : « en le construisant à rebours à partir du dénouement, Racine a fait en sorte que, dès le début, tout soit interprétable de façon rationnelle. Pour justifier sa mort, il fallait la rendre coupable (...) », in Jean Racine, *Œuvres*, éd. citée, p. 1577.

être lue comme une scène de reconnaissance : le personnage ayant été en proie à la fureur ne fait précisément qu'identifier correctement les éléments du monde où il vit, ce qui l'amène à reconnaître clairement son erreur. Sénèque avait valorifié cet aspect du réveil après une crise de fureur dans *Hercule furieux* (cf. partie 2) ; son héros reconnaît à ce moment la véritable identité de ses victimes, ce qui n'est pas sans rappeler la situation d'Œdipe¹⁰¹. Même lorsque la folie n'a pas eu d'effets tragiques, le réveil recèle les potentialités d'une scène de reconnaissance. Ainsi, dans *Les Bergeries*, Alcidor tente d'identifier ce qu'il l'entoure : « D'où viens-je ? qu'ai-je fait ? quelle rage aveuglée / A depuis si longtemps ma raison dérégulée ? / Qui m'a mis en ce lieu ? qui sont ceux que je vois ? / Au long de ce rivage étendus comme moi ? » (v. 1611-1614). Eraste, dans *Mélite*, ne retrouvant plus les monstres qu'il s'apprêtait à combattre, doit accepter les explications de la nourrice : « Peut-être que chacun s'enfuyait devant vous / Craignant votre fureur et le poids de vos coups, / Mais voyez si l'Enfer ressemble à cette place, / Ces murs, ces bâtiments ont-ils la même face ? » (v. 1709-1712).

Songe, folie, oracles, magie témoignent d'une esthétique du redoublement et de la redondance, comme nous nous sommes efforcé de le montrer dans les analyses des différents procédés dramatiques – anticipation, récit d'exposition, mise en abîme, reconnaissance. Ceux-ci occupent une place de choix dans la dimension pathétique des pièces ; le règne de l'irrationnel, que l'on remarque dans de nombreuses œuvres de notre corpus, s'appuie en grande partie sur cette valorisation extrême de l'effet du spectacle sur son récepteur. Valorisation d'autant plus efficace qu'elle s'accompagne d'une économie des moyens scéniques : l'irrationnel a le privilège d'exister par les seuls discours et jeu de l'acteur, la présence des machines coûteuses et difficiles à manier n'étant pas, comme le répètent auteurs et théoriciens, une nécessité.

¹⁰¹ Voici comment Héritier de Nouvelon, dans son *Hercule furieux* (1639), représente le moment de la reconnaissance : « O Dieux ! mes chers enfans & ma chaste Moytié / Ont servy de victime à la mort sans pitié ! / Veillé-je ou si je songe ? Helas ce sont eux mesmes / Que la Parque a soumis à ses rigueurs extremes. / Chers fils, chaste Magare objet de mes amours / Quel malheur a borné la course de vos jours ? / (...) / Pourquoi de tant de sang suis-je couvert aussi ? / Mon Pere, mes amis, que veut dire cecy ? / N'est-ce point moy qui suis de ces meurtres coupables ? / Aurois-je bien commis un mal si detestable ? » (acte V, scène 2).

3.3. Irrationnel et pathétique

La dimension pathétique apparaît comme centrale dans la manière de penser l'utilité de l'irrationnel dans le théâtre du XVII^e siècle¹⁰². La technique de la mise en abîme, analysée plus haut, illustre parfaitement cette recherche de l'effet, mais elle n'est pas la seule. Le simple fait d'ouvrir une pièce par un songe, représenté ou raconté, ou de la clore par un accès de folie témoigne de la volonté de susciter la surprise chez le spectateur. Certes, lorsque l'irrationnel occupe une place mineure, dans la structure de la pièce, le pathétique ainsi engendré est de petite étendue, donc faible. En revanche, si les manifestations irrationnelles sillonnent la pièce, en ordonnant l'ensemble selon un principe de composition quasi symphonique, elles parviennent, par la technique de l'amplification, à créer l'ambiance propice à un effet pathétique ininterrompu.

L'un des apports fondamentaux des manifestations irrationnelles au texte dramatique, réside dans la représentation de l'intériorité. Avec le monologue, où s'insèrent le plus souvent les récits de songe et les accès de folie, elles sont comme une porte ouverte vers l'intimité des personnages, alors que le théâtre offre, dans l'ensemble, très peu de possibilités pour sonder les tréfonds de l'âme. Le recours aux oracles ou à la magie peut signifier, de son côté, un désordre intérieur profond, lié aux inquiétudes, aux remords ou aux passions des personnages¹⁰³.

Deux séquences telles que la fureur et la prémonition agissent comme des instruments cathartiques par excellence. Elles figurent, en effet, le fonctionnement de la *catharsis* sur la scène, en suggérant, à travers les réactions des témoins, celles des spectateurs. La crainte, chez les témoins de la scène, après le récit de songe funeste, ou leur terreur devant le spectacle d'un accès de folie, doublées de la pitié inhérente face à une souffrance paroxystique ou le pressentiment d'un malheur injustifié à leurs yeux, montrent leur efficacité parce qu'elles sont censées reproduire les réactions des spectateurs. Ces scènes opèrent, en réalité, une purgation des passions à deux niveaux, si l'on prend en compte l'effet sur le héros lui-même. Dans le cas d'une folie passagère, la manifestation de la fureur

¹⁰² Sur les débats concernant le pathétique et ses significations au XVII^e siècle, voir l'article de Claire Badiou-Monferran, « La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *La Licorne*, n° 43, 1997, p. 75-94.

¹⁰³ L'exemple le plus éloquent en ce sens reste *Saül* de Du Ryer, où le héros transgresse la loi qu'il avait lui-même instituée afin d'avoir une réponse de l'au-delà concernant son sort.

débouche sur un état d'apaisement ; même effet après un songe prémonitoire, grâce au discours sécurisant que tiennent les confidents.

D'autres manifestations de l'irrationnel ont comme fonction l'amplification de la théâtralité, parce qu'elles suscitent une surprise émerveillée chez le spectateur. La réinterprétation finale d'un oracle considéré comme injuste, par l'intervention d'une divinité, provoque un étonnement profond devant la manifestation de la bienveillance divine. La description des prouesses des magiciens, faisant parfois l'objet d'une écriture très élaborée, devait tendre au même but.

Accumuler les éléments irrationnels constitue sans doute la meilleure façon d'instituer le pathétique, par la conjonction des effets : un songe est dédoublé par des présages, voire par un oracle ; la crise de folie intervient après une suite de prémonitions que les personnages ont ignorées ou mal interprétées ; la magie peut accompagner des interventions divines à travers les oracles, voire provoquer des accès de folie. Les scènes où les personnages débattent autour de ces manifestations, quoique bannies par d'Aubignac pour leur inutilité dramatique et leur longueur¹⁰⁴, servent parfois, par le procédé de la répétition, à accentuer le poids de l'irrationnel dans l'ensemble et à créer une attente encore plus forte chez le spectateur.

Le système de renvois internes, d'échos, à l'intérieur d'une pièce, entre plusieurs manifestations irrationnelles ou entre plusieurs représentations d'un même élément, acquiert une signification symbolique importante. Les personnages croient pouvoir agir dans un monde qui contient une profusion de signes à interpréter, mais se trouvent, finalement, à la merci de forces intérieures ou extérieures qui dépassent leur entendement. Qu'il s'agisse du mode tragique, pastoral ou tragi-comique, ces pièces créent une ambiance de *fatum* propice à la représentation dramatique et à l'excitation des passions.

¹⁰⁴ Cf. *supra*, p. 22, note 39. D'Aubignac donne comme exemple pour la mauvaise utilisation des discours sur les phénomènes surnaturels *Les Danaïdes* de Gombauld (1644) (*La Pratique du théâtre*, éd. citée, livre IV, chapitre V. « Des Discours Didactiques ou instructions », p. 441). Or, l'intervention des devins, dans la deuxième scène du premier acte, ne fait pas retomber le pathétique du récit des songes de Danaüs, bien au contraire ; appelés pour rassurer le roi, ils ne font qu'amplifier son angoisse, car les présages qu'ils interprètent sont tout aussi funestes. Ils jouent le même rôle dans le troisième acte, où ils invoquent les puissances infernales, avant l'apparition de l'ombre de Sténéleé, qui précédera l'avenir de Danaüs.

Les procédés utilisés par les auteurs du XVII^e obéissent, de fait, à une technique dramaturgique qui tend à se rapporter constamment aux sources antiques, soit pour y trouver des modèles, soit pour s'en démarquer. Aussi nous tenterons, par une analyse de l'irrationnel dans l'Antiquité, d'identifier les principales sources qui ont fondé la tradition de l'écriture de l'irrationnel tout au long du Grand Siècle.

Partie 2. Les Sources de l'irrationnel : l'héritage antique

1. Irrationnel et esprit antique

Le théâtre français du XVII^e siècle puise une grande partie de son inspiration dans les tragédies écrites et jouées dans le monde antique grec et romain, c'est-à-dire dans un répertoire dramatique issu d'une société qui avait alors disparu depuis plus d'un millénaire. Cette dette considérable envers l'Antiquité explique la réapparition, dans le théâtre classique français, de manifestations que nous serions tentés de qualifier, globalement, de « surnaturelles » : épiphanies, rêves prémonitoires, oracles, personnages habités d'une force ou d'une folie divines, etc.

De tels phénomènes étaient, si l'on en croit les témoignages littéraires qui nous sont parvenus, si omniprésents dans l'Antiquité qu'ils faisaient paradoxalement, pour ainsi dire, partie de l'ordre « naturel » des choses. Les dieux avaient l'habitude d'apparaître sur les champs de bataille ; les ambitieux qui aspiraient à prendre le pouvoir consultaient, en Grèce, la Pythie de Delphes pour demander à Apollon si leur entreprise allait réussir ou échouer ; souvent aussi, sans que les hommes ne lui aient rien demandé, la divinité leur adressait des messages, sous formes d'oracles, de rêves, ou, plus largement, de signes prémonitoires (vol d'oiseaux, foie de victimes, etc.), à moins que tel ou tel héros ne devienne tout simplement un pion entre les mains des dieux, qui pouvaient, selon les cas, lui insuffler une force surhumaine ou, au contraire, le frapper d'une folie autodestructrice.

Les interventions « surnaturelles » existent aussi bien chez les Grecs que chez les Romains, même si le célèbre ouvrage de E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, ne s'intéresse qu'aux premiers : l'auteur entend en effet montrer que la civilisation grecque, qui passe aujourd'hui pour avoir enfanté le « rationalisme » en Occident – c'est-à-dire, pour le dire en peu de mots, la volonté d'expliquer le monde par des causes intelligibles – était elle-même profondément pénétrée de

conceptions et de pratiques « irrationnelles »¹⁰⁵. La démonstration de Dodds est éloquente, et ses conclusions ont été largement suivies ; cependant, comme l’a fait remarquer, parmi d’autres, O. Thévenaz¹⁰⁶, la distinction moderne entre « rationnel » et « irrationnel » n’est pas forcément la plus adéquate pour comprendre le fonctionnement des catégories mentales utilisées par les Grecs et les Romains dans leur appréhension des phénomènes surnaturels¹⁰⁷. Lorsque, en effet, les choses s’accomplissent tel que l’avait prédit un oracle, elles ne font, au bout du compte, qu’obéir à une volonté divine qui, certes, échappe en général à la connaissance des hommes, mais qui n’en possède pas moins sa propre logique, sa *ratio divina*, comme disaient les Latins¹⁰⁸. De même, lorsque un héros, tel Héraclès ou Ajax, est pris d’une folie destructrice, il adopte, certes, un comportement incompréhensible pour ses contemporains, qui assistent avec impuissance au carnage, mais le lecteur d’Homère ou le spectateur de Sophocle et de Sénèque sait, quant à lui, que le *furiosus* obéit à la volonté d’un dieu, elle-même guidée par un but précis – le plus souvent la jalousie ou la vengeance.

Ainsi, à propos des phénomènes que nous qualifions volontiers aujourd’hui d’« irrationnels », il serait sans doute plus prudent et plus exact d’employer, dans le cas des œuvres antiques, le terme de « surnaturels ». Ces précisions sémantiques ne modifient cependant pas, fondamentalement, les données du problème : le surnaturel occupe bel et bien une place écrasante, non seulement dans l’épopée homérique ou dans les tragédies grecques et romaines qui furent imitées par les auteurs français classiques, mais aussi dans la vie quotidienne des sociétés qui ont produit ces œuvres littéraires, comme l’attestent historiens et orateurs de l’Antiquité. Dodds cite à ce sujet un exemple particulièrement éloquent : le simple fait d’éternuer pouvait être considéré comme un présage envoyé par les dieux,

¹⁰⁵ E. R. Dodds, *Les Grecs et l’irrationnel*, Paris, 1965, *passim*.

¹⁰⁶ O. Thévenaz, « Rationaliser l’irrationnel ou raisonner la déraison ? Autour de Phèdre et d’autres héros tragiques de Sénèque », in : *En deçà et au delà de la « ratio »*, sous la direction de Valérie Naas, Université Lille III, 2004.

¹⁰⁷ O. Thévenaz, art. cit., p. 66, note 2 : « Pour ce qui est des catégories de rationnel et d’irrationnel dans l’Antiquité, le livre fameux de E. R. Dodds, *Les Grecs et l’irrationnel*, prend clairement le contre-pied du rationalisme du XIX siècle » (p. 10), sans pour autant regarder d’un œil critique les catégories qu’il emploie ».

¹⁰⁸ Cf. O. Thévenaz, art. cit., page 78-79 : « On pourrait disserter longuement sur la question de savoir si, pour le public des tragédies de Sénèque, les forces surnaturelles qui s’expriment par la divination, les présages et l’apparition d’ombres, sont vraiment « irrationnelles », ou si elles ne reflètent justement pas plutôt une *ratio divina*. En tout état de cause, leur ambiguïté n’en serait que redoublée, et ne ferait qu’ajouter à la complexité de la ratio, face à laquelle tant les héros tragiques antiques que nos catégories et outils de pensée modernes ne peuvent que s’avouer vaincus ».

depuis le monde homérique jusqu'à l'époque romaine, en passant par la Grèce classique de Xénophon¹⁰⁹.

Si une telle place était accordée au surnaturel dans la vie quotidienne, et *non pas simplement dans l'épopée ou dans la tragédie*, le regard porté par le spectateur athénien ou romain sur les interventions surnaturelles au théâtre s'en trouvait nécessairement affecté : il ne pouvait y voir *en priorité*, comme le spectateur d'aujourd'hui aura sans doute tendance à le faire, des procédés dramaturgiques commodes destinés à compliquer l'intrigue, à ménager des rebondissements, ou encore à approfondir l'étude psychologique de tel ou tel personnage. Comme l'écrivait J. C. Kamerbeek à propos des innombrables oracles qui apparaissent dans les tragédies de Sophocle, le public athénien devait les accueillir comme des phénomènes normaux et banals de la vie quotidienne, avant que d'y voir des conventions théâtrales¹¹⁰.

Il serait néanmoins, à coup sûr, très réducteur de considérer le théâtre antique, dans ses rapports avec le surnaturel ou l'« irrationnel », comme un bloc homogène et immuable qui aurait su traverser les siècles sans rien changer à des conceptions héritées du monde homérique. Ce serait en premier lieu réducteur du simple fait qu'il n'existait pas, dans l'Antiquité grecque et romaine, de livre sacré, ni d'enseignement contraignant en la matière ; il y avait certes des coutumes à respecter, mais chaque individu jouissait, *ipso facto*, d'une certaine liberté dans l'appréhension personnelle des phénomènes sacrés ou « surnaturels ».

L'opinion du peuple nous est, assurément, difficilement accessible, mais divers indices donnent à penser que le public du théâtre classique athénien était, dans son ensemble, conservateur en matière religieuse : à Athènes, en pleine guerre du Péloponnèse, le procès contre ceux qui avaient parodié les Mystères d'Eleusis se transforme très vite en règlement de compte contre les Alcibiade et autres aristocrates

¹⁰⁹ Cf. E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, *op. cit.*, p. 34, note 87 : « Un exemple, excellent parce que banal, de l'importance attachée à la chose inexplicée est le fait que l'éternuement – cette convulsion apparemment futile – compte pour un présage chez tant de peuples, y compris les Grecs de l'époque homérique (Odyssée 17. 541), de l'époque classique (Xen. *Anab.* 3.3.9) et des temps romains (Plut. *gen. Soc.* 581 F) ».

¹¹⁰ Cf. J. C. Kamerbeek, « Prophecy and Tragedy », *Mnemosyne* XVIII, p. 29 : « It would be a understatement to claim that prophecy and its concomitants were important in Greek life of the classical period. In point of fact the latter was inextricably bound up with them. So their occurrence in the drama, strange as it may sometimes seem to us, was taken as a matter of course by the audience and presumably not, in the first place, as a dramaturgic convention or means ».

libres penseurs, alors que Socrate est condamné à boire la ciguë quelques années plus tard pour avoir corrompu la jeunesse par son enseignement. Nous savons à l'inverse, par de multiples témoignages littéraires, que les esprits sceptiques étaient assez nombreux parmi les philosophes : Xénophane, à en croire Cicéron, aurait nié purement et simplement, dès le V^e siècle avant J.-C, la validité de la divination ; Aristote, tout comme, plus tard, Cicéron, refusait, quant à lui, l'idée que les dieux pussent envoyer des rêves aux hommes¹¹¹. En ce qui concerne les auteurs tragiques eux-mêmes, tout porte à croire que les conceptions d'Euripide en matière religieuse étaient radicalement différentes de celles d'Eschyle ou même de Sophocle. Dans *Les Euménides* d'Eschyle, Athéna s'exprime longuement, et elle apparaît dans la pièce comme, pourrait-on, un personnage à part entière ; c'est d'ailleurs elle qui fonde le tribunal athénien de l'Aréopage, une institution par ailleurs bien réelle, qui venait de perdre ses pouvoirs politiques quelques mois avant la représentation des *Euménides*. A l'inverse, Euripide n'hésite pas à tourner en dérision les voyants professionnels dans ses tragédies, et des sources tardives¹¹² le décrivent comme celui qui aurait introduit à Athènes l'enseignement d'Héraclite, célèbre, entre autres, pour sa critique des rites religieux qu'il jugeait « irrationnels »¹¹³.

Nous arrivons ainsi à deux conclusions à première vue – mais à première vue seulement – contradictoires : d'un côté, le surnaturel paraît omniprésent dans le monde antique, et en particulier dans la tragédie antique ; de l'autre, le rapport au divin semble avoir varié considérablement d'un auteur à l'autre. Même si, comme on vient de le voir, le peuple était, dans l'ensemble, conservateur sur le plan religieux, le public qui assistait aux représentations théâtrales était, quant à lui, très divers¹¹⁴, et la réception des phénomènes surnaturels variait très certainement d'un spectateur à l'autre, tout comme les conceptions religieuses variaient d'un auteur à l'autre. En d'autres termes, l'utilisation, dans le théâtre, des éléments que nous qualifions aujourd'hui d'« irrationnels » paraît avoir offert, dès

¹¹¹ Cf. Cicéron, *De Divinatione*, I, 5 ; Aristote, *De la Divination par le Sommeil*, 463b et 464a ; Cicéron, *De Divinatione*, I, 5.

¹¹² Diogène Laërce, II, 22.

¹¹³ Il allait jusqu'à critiquer le culte des icônes, particulièrement répandu en Grèce (fragment 5).

¹¹⁴ Rappelons qu'à Athènes, l'Etat offrait une indemnité de présence pour permettre aux plus pauvres d'assister aux représentations sans perdre le bénéfice d'une journée de travail, mais que, à l'inverse, il existait des places d'honneur réservées au premier rang (*proédrie*) pour les personnages les plus illustres de la cité.

l'Antiquité, de vastes possibilités d'exploration aussi bien dramatique que psychologique aux auteurs dont les pièces servirent, pour partie, de modèles aux poètes français. Nous allons tenter, dans la suite de ce chapitre, d'illustrer par des exemples quelques unes des voies choisies par les tragiques grecs et latins dans leur traitement du surnaturel.

2. La divination : oracles et songes

Parmi les phénomènes surnaturels, la divination occupe une place considérable dans l'Antiquité, aussi bien dans la vie quotidienne que dans le domaine spécifique de la tragédie ; on retrouve d'ailleurs cette pratique, de façon obsédante, dans la plupart des sociétés humaines, quelle que soit l'époque considérée¹¹⁵.

Connaître l'avenir signifiait se soustraire au hasard – que l'on ne pouvait ni contrôler ni anticiper – et postuler l'existence d'un ordre rassurant du monde. Par les songes prémonitoires ou par les réponses des oracles, les Grecs et les Romains essayaient d'établir un lien entre la réalité immédiate et l'au-delà, d'entrer en contact avec ce qui, d'ordinaire, restait inaccessible et muet, c'est-à-dire la divinité. La divination repose, essentiellement, sur deux postulats : d'une part, l'existence d'un destin personnel, propre à chacun, et d'une divinité intelligente¹¹⁶, et, d'autre part, la possibilité d'établir des rapports réciproques entre l'homme et

¹¹⁵ Dans un tout autre espace culturel, l'ancien Israël, les prophéties occupaient une place privilégiée, même si elle était sans doute plus restreinte que dans le cas de la civilisation grecque. Les témoignages s'en trouvent notamment dans la Bible, où l'épisode de Saül montre quels étaient les moyens divinatoires à la disposition du roi : songes, sorts, prophètes (« Et quand Saül consulta Yahvé, Yahvé ne lui répondit point, ni par des songes, ni par l'ourim, ni par les prophètes » (1 *Samuel*, 28, 6). Voir l'étude d'André Caquot, « La divination dans l'ancien Israël », in *La Divination*, études recueillies par André Caquot et Marcel Leibovici, Paris, PUF, 1968, p. 83-113.

Les devins inspirés de la Bible étaient des personnages de haut rang, délivrant des oracles sur des faits inconnus, soit de façon spontanée, soit en réponse à une question. David est allé jusqu'à officialiser l'état prophétique par la création des prophètes de cour. Comme la prophétie, le songe pouvait transmettre une information sur l'avenir ou bien un ordre de Dieu, et les rois y avaient recours pour nombre de leurs décisions. Mais les rabbins cherchaient à en minimiser la valeur, en rappelant que parallèlement aux songes véridiques envoyés par les anges, il existait aussi des songes fallacieux, transmis par les démons. Quant à la consultation des morts, elle constituait une pratique assez fréquente, quoique prohibée. Saül, celui-là même qui l'avait interdite, fut forcé de solliciter les services d'une devineresse, parce que, dans un moment très difficile, il ne recevait aucune réponse de Dieu. Le fantôme de Samuel apparut alors devant le roi et lui annonça la défaite et la mort, une prophétie qui ne tarda pas à se réaliser.

Enfin, rappelons qu'aujourd'hui encore, la christianisation massive du continent européen n'a pas fait disparaître, loin s'en faut, le succès des médiums et autres conteuses de bonne aventure.

¹¹⁶ Les Grecs parlent souvent du destin comme s'il s'agissait d'une personnalité divine, en lui donnant le nom de *Moira*, d'*Erinys*, etc. Dodds pense que de telles croyances, qui tendent à « diviniser » le destin individuel de chacun, sont plus anciennes que la conception homérique, dans laquelle ce sont les dieux anthropomorphisés qui font basculer la destinée des héros (E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, op. cit., p. 17-21).

cette dernière. La connaissance est toujours obtenue par voie de révélation surnaturelle, avec ou sans le concours du raisonnement. La divination ne se réduisait d'ailleurs pas, contrairement à une idée reçue, à la connaissance de l'avenir ; elle pouvait aussi bien concerner une époque antérieure, car la plupart des prodiges étaient considérés comme ayant leurs causes dans le passé¹¹⁷.

Les Anciens ont ainsi élaboré des systèmes d'interprétation destinés à une longue postérité, malgré d'inévitables transformations au fil du temps, jusqu'à l'aube de la modernité : ils permettaient d'interpréter la parole du dieu (c'était le rôle confié aux devins, même si chacun était libre de donner son avis à propos d'un oracle¹¹⁸), les entrailles d'un animal ou le vol des oiseaux (c'était la tâche des haruspices, indispensables avant chaque bataille), ou la signification symbolique d'un songe (les *Clefs des Songes* étant censées apporter la réponse, cf. *infra*). Il existait, de fait, plusieurs types de divination ; les Grecs, chez qui les pratiques divinatoires jouissaient d'un prestige exceptionnel, distinguaient quant à eux entre les méthodes artificielles, c'est-à-dire l'interprétation conjecturale des signes extérieurs, et les méthodes naturelles, où l'âme était directement inspirée par la divinité.

Le premier type constituait la divination inductive (elle concernait essentiellement les oracles et les présages), qui passait pour objective, puisqu'il s'agit d'interpréter un message divin, mais qui restait placée sous le signe du doute, puisqu'il était difficile de séparer les signes de la volonté divine des phénomènes ordinaires. Le second type correspondait à la divination intuitive et subjective, dans laquelle le sujet est comme visité par une présence divine ; la divination par les songes appartient à cette seconde catégorie, tout comme la vision prophétique¹¹⁹. Nous allons maintenant nous intéresser plus en détail à chacun de

¹¹⁷ A. Bouché-Leclercq insiste sur ces deux volets de la divination dans l'introduction de son *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, tome I^{er}, Paris, Ernest Leroux, 1879.

¹¹⁸ En 480 avant J.-C., l'oracle de Delphes enjoint les Athéniens à trouver refuge, face à l'invasion perse, derrière un rempart de bois : alors que les devins athéniens y voient l'ancienne palissade de l'Acropole, et conseillent de s'y enfermer, le stratège Thémistocle comprend qu'il s'agit des navires, et convainc ses concitoyens de quitter leur cité pour s'y embarquer en masse. Quelques mois plus tard, Athènes et ses alliés grecs écrasent, contre toute attente, la flotte perse dans la rade de Salamine : les devins professionnels d'étaient trompés (Hérodote, *Histoires*).

¹¹⁹ Le meilleur exemple tragique en est bien entendu la prophétie de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Si l'on en croit le témoignage de Platon (*Apologie de Socrate* 22c, *Memnon* 99c), les prophètes inspirés étaient nombreux à Athènes, alors même qu'ils ne détenaient, apparemment, aucune fonction officielle, et qu'ils se distinguaient, en tout état

ces deux types, en choisissant pour l'un et l'autre les phénomènes les plus caractéristiques, à savoir les oracles et les songes.

La divination par les oracles constitue, dans le monde grec, ce que l'on pourrait appeler un véritable sacerdoce collectif : le sacerdoce en est officiellement confié à un devin, investi par le dieu d'une mission, mais sa science prophétique s'exerce à l'occasion de décisions fondamentales à prendre, aussi bien dans le domaine privé (par les individus) que dans le domaine public (par la cité dans son ensemble). La divination oraculaire devient, par conséquent, un phénomène normal et régulier, régi par une certaine forme de rationalité, certes distincte de celle à l'œuvre dans les autres pratiques sociales, mais qui possède sa propre cohérence¹²⁰. Souvent illusoire lorsqu'elle prétend appliquer mécaniquement la raison humaine à l'interprétation des signes envoyés par les dieux, folie divine lorsqu'elle est parole régie par l'inspiration, la divination est ainsi à mi-chemin entre l'irrationnel et la rationalité. Les Grecs considéraient d'ailleurs la mantique comme une forme de folie, et ils appuyaient, en partie, leur jugement sur le rapprochement étymologique entre *mainomai* (je suis fou) et *mania* (folie) d'une part, et *mantis* (divination) d'autre part. Platon plaçait ainsi la folie mantique dans la catégorie de la folie d'origine divine, en précisant qu'elle implique un savoir qui n'est pas scientifique, mais technique et qu'elle est un art adjuvant à la royauté. En même temps, Platon considérait que la tâche d'interpréter les données obtenues par la révélation revenait, en dernier lieu, à la raison, chargée de leur redonner une signification intelligible. Par cela s'opère, dans la pensée grecque (et romaine), la rationalisation même de l'irrationnel, l'inspiration divine se trouvant désormais intégrée à l'homme et à la cité¹²¹.

La divination orale, au cours de laquelle le dieu répond, dans un véritable dialogue, aux questions de celui qui le consulte, visait moins à apprendre l'avenir qu'à savoir si la voie dans laquelle on souhaite s'engager était la bonne. La

de cause, des chresmologues (ceux qui interprètent les oracles) ou des *manteis* (les devins au sens large) (cf. E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 95, note 46).

¹²⁰ Jean-Pierre Vernant a développé cette idée en essayant de montrer que la divination oraculaire se présente, à l'âge classique, comme un système régi par des règles rigoureuses, et une instance officielle de légitimation des décisions socialement objectives (J.-P. Vernant, « Parole et signe muets », in : *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974, p. 9-25).

¹²¹ Cf. sur ce point les analyses de Luc Brisson, « Du bon usage du dérèglement », in *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974, p. 220-248.

prépondérance de la parole dans ce processus a deux implications aux conséquences divergentes : d'un côté, n'importe qui est susceptible d'avoir accès à la réponse des dieux, puisque, à première vue, la parole peut être comprise par tout le monde ; mais, de l'autre, la parole divine présente toujours une ambiguïté absolue. La prophétie s'avère toujours adéquate à l'événement, mais l'adéquation ne se révèle *qu'a posteriori*, ce qui fait que la parole garde, paradoxalement, le caractère de signe, comme tout autre présage opaque. Cela explique pourquoi l'oracle est souvent évoqué comme un retour en arrière qui ne devient intelligible qu'une fois réalisé l'événement qu'il avait prédit¹²². L'ambiguïté de la parole oraculaire détruit l'ambition même de ce type de divination – annuler l'ignorance radicale de l'avenir, qui caractérise la condition humaine –, et impose aux prévisions et aux projets des héros tragiques – et des hommes d'une manière générale – un caractère hasardeux, et foncièrement périlleux : il ne s'agit pas d'un dit qui présente le destin, mais d'un signe obscur qui ne le laisse que deviner¹²³. Lorsqu'elle est dirigée vers l'avenir, la divination enseigne ce qui doit ou ce qui devrait arriver au moment que la Providence a choisi pour la révélation, plutôt que ce qui arrivera réellement : cette nuance fondamentale, difficile à saisir pour les humains, explique à elle seule tous les malheurs subits par les pauvres mortels qui ont cru comprendre l'oracle, alors qu'ils l'avaient interprété de façon fautive.

A. Moreau a proposé¹²⁴, à partir d'exemples tirés du corpus mythologique et historique grec, un schéma commode rassemblant les éléments communs aux différents récits oraculaires¹²⁵, dont voici la liste :

- 1) Un oracle, parfois un prodige ou un songe, prédit un malheur.
- 2) Ce malheur concerne le plus souvent la future naissance d'un enfant maléfique.

¹²² Sur le thème de l'oracle-énigme, de l'aveuglement de l'homme devant les présages, et du fonctionnement verbal de l'oracle, voir l'étude de Roland Crahay, « La bouche de la vérité. Grèce », in *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974, p. 201-219.

¹²³ La propagation de l'écrit à la fin de l'Antiquité entrera, de ce fait, en conflit avec la mentalité divinatoire dominée par le dit, et au IV^e siècle après J.-C, l'Empire ira jusqu'à réprimer la divination, lorsque les autorités considéreront comme intolérable cette forme de connaissance qui prétendait interférer avec le cours réel des événements.

¹²⁴ A. Moreau, « Déjouer l'oracle ou la précaution inutile », *Kernos* 3 (1990), p. 261-279.

¹²⁵ Les exemples choisis par A. Moreau sont ceux de sept mythes grecs (Œdipe, Althaeménès, Jason, Pâris, Pélops, Persée, Téléphe), un mythe babylonien rapporté par le Grec Élien (Gilgames, c'est-à-dire Gilgamesh), et quatre récits, tirés d'historiens grecs, qui concernent des personnages réels (Agathoclès, Kypsélos, Cyrus, Pisistrate).

- 3) Le personnage maléfique est toujours apporté au consultant de l'oracle, dont il est le fils, le petit-fils, le futur gendre, ou encore le petit-neveu.
- 4) Le consultant tente de se prémunir contre l'oracle. Parfois la précaution est doublée, ou même triplée.
- 5) L'oracle s'accomplit toujours.
- 6) L'être qui est lui-même l'objet de la prédiction finit généralement fort mal, et des malheurs accablent souvent sa propre cité.

Le fonctionnement typique de l'oracle et des malheurs qu'il déclenche apparaît de façon paradigmatique dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle. L'énigme repose sur une question cruciale d'identité, dont les tentatives successives d'élucidation ne font qu'éloigner la résolution. On a affaire, dans cette pièce, à une succession d'oracles qui remontent au plus haut dans le passé ; c'est par leur confrontation ultérieure que le héros parvient à apprendre la vérité sur ses origines et, par la suite, sur la malédiction qui menaçait la ville. Rappelons brièvement les éléments du récit. Œdipe envoie Créon à Pythô pour apprendre ce qu'il faut faire pour sauver Thèbes de la peste ; Créon apporte la réponse, qu'il considère comme « heureuse » : « Sire Phœbos nous donne l'ordre exprès “de chasser la souillure que nourrit ce pays, et de ne pas l'y laisser croître jusqu'à ce qu'elle soit incurable”¹²⁶. Comme la souillure se réfère à l'assassinat de Laïos, dont les coupables n'avaient pas été retrouvés, malgré le long laps de temps écoulé, l'enquête commence. Mais les paroles de l'oracle ne suffisant pas, Œdipe demande l'aide du devin Tirésias, qui pouvait employer des pratiques divinatoires complémentaires : « Ne nous refuse donc ni les avis qu'inspirent les oiseaux, ni aucune démarche de la science prophétique »¹²⁷. Malgré sa volonté, le devin est mis dans la situation de révéler la vérité : « Je dis que c'est toi l'assassin cherché », et, face à la réaction violente d'Œdipe, qui l'accuse de charlatanisme, il délivre des prophéties que son interlocuteur tient pour énigmatiques et obscures :

« Ce jour te fera naître et mourir à la fois » ,
 Je te le dis en face : l'homme que tu cherches depuis quelque temps avec toutes ces menaces, ces proclamations sur Laïos assassiné, cet homme est ici même. On le croit un étranger, un étranger fixé dans ce pays : il se révélera un Thébain authentique – et ce

¹²⁶ Sophocle, *Tragédies*, traduction de Paul Mazon, Gallimard, 1973, p. 188.

¹²⁷ Sophocle, *op. cit.*, p. 195.

n'est pas cette aventure qui lui procurera grand-joie. Il y voyait : de ce jour il sera aveugle ; il était riche : il mendiera, et, tâtant sa route devant lui avec son bâton, il prendra le chemin de la terre étrangère. Et, du même coup, il se révélera père et frère à la fois des fils qui l'entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né, rival incestueux aussi bien qu'assassin de son propre père !¹²⁸ »

C'est alors que les oracles anciens entrent en scène. Jocaste veut prouver à Œdipe qu'il ne faut pas se fier à ce genre de prévisions données par les humains, car « jamais créature humaine ne posséda l'art de prédire. » Quel est son argument ? L'oracle reçu par Laïos – non directement d'Apollon, d'ailleurs, mais de l'un de ses serviteurs – indiquait que Laïos allait être tué par son fils. Or, il fut tué par des brigands et son fils, abandonné dans le désert. Œdipe, frappé par une série de coïncidences dans l'épisode de l'assassinat, raconte l'oracle qu'il avait, lui, reçu à Pythô, une sorte de reflet en miroir de la prophétie donnée à Laïos : « et là Phœbus (...) prédit à l'infortuné que j'aurais le plus horrible, le plus lamentable destin : j'entrerais dans le lit de ma mère, je ferais voir au monde une race monstrueuse, je serais l'assassin du père dont j'étais né ! »¹²⁹. Jocaste voit précisément dans ces oracles la vanité des prémonitions : « désormais, en matière de prophéties, je ne tiendrai pas plus de compte de ceci que de cela ». Mais l'éclaircissement d'un seul présumé faux, à savoir la véritable identité des parents d'Œdipe, fait écrouler tout cet édifice d'arguments rassurants et rend véridique la prophétie de Tirésias, tenue au début pour mensonge. *A posteriori* tous les oracles se révèlent eux aussi véridiques, par-delà leur langage obscur.

Mais l'idée-clé suggérée par l'histoire tragique d'Œdipe est plus subtile encore. L'adéquation parole oraculaire-événement réel ne provient, paradoxalement, que de la volonté humaine d'éviter les malheurs prévus par l'oracle : si Laïos n'avait pas abandonné son fils, il aurait été élevé à Thèbes et n'aurait pas tué son père et épousé sa mère ; de même, s'il n'avait pas à son tour consulté l'oracle, il n'aurait pas quitté Corinthe et rien ne serait arrivé. D'une manière symétrique, sans la soumission d'Œdipe à l'oracle d'Apollon relatif à la malédiction de la ville, il n'aurait pas commencé l'enquête et n'aurait pas provoqué son drame familial. Dans sa volonté d'obtenir le savoir absolu, le héros se comporte en aveugle ; les oracles lui brouillent les images

¹²⁸ Sophocle, *op. cit.*, p. 200.

¹²⁹ Sophocle, *ibidem*, p. 211.

plutôt que de les éclairer et le poussent vers le malheur. Les tragédies et les tragi-comédies du XVII^e siècle reprennent, en partie, le schéma de la tragédie de Sophocle centrée sur l'aveuglement humain et la confiance irraisonnée en soi.

Toute une littérature a été consacrée aux songes dans l'Antiquité ; Homère, qui introduit des songes dans l'*Illiade* aussi bien que dans l'*Odyssée*, les considérait comme des figures aériennes qui prennent toute espèce de formes (les dieux ou les âmes des morts avant d'entrer dans l'Hadès). Pour Hésiode, les songes étaient fils de la Nuit et frères du Sommeil, tandis qu'Euripide les prenaient pour les enfants de Gaia – la Terre, mère commune de tous les êtres –, c'est-à-dire des génies aux ailes noires, qui s'envolent la nuit des régions souterraines où ils sont confinés pendant le jour¹³⁰. La divination oniromantique était considérée comme remontant aux âges les plus reculés, et l'art du sacerdoce d'Apollon n'en a pas diminué l'importance. C'est à l'époque antique que l'on établit les premières classifications rigoureuses des songes, comme chez Artémidore (même si son *Oneirocriticon*, qui date du II^e siècle de l'ère chrétienne, est très tardif), qui distinguait le rêve (*enupnion*), signifiant la réalité présente, du songe (*oneiros*), signifiant l'avenir ; il s'agit de distinguer entre le porteur de révélation, donc le significatif, et l'illusoire, qui ne présente aucun intérêt pour la divination. A leur tour, les songes étaient classifiés en songes théorématiques, qui représentent directement et complètement l'action ou l'événement qu'ils présagent – comme les visions – et en songes allégoriques, qui ne fournissent, pour leur part, que des symboles dont il faut deviner, par la suite, le sens.

Mais le traité sur les rêves le plus achevé de toute l'Antiquité parut à la fin du IV^e siècle après J.-C, à une époque trouble, qui voyait, par ailleurs, émerger le christianisme : le *Commentaire du Songe de Scipion* de Macrobie comporte une classification des rêves en cinq catégories. Les deux premières ne présentent pas d'intérêt du point de vue de la divination : l'*insomnium* peut avoir comme source l'âme, le corps ou la fortune et le *visum* consiste en des illusions qui caractérisent

¹³⁰ On a fait remarquer depuis longtemps que les Grecs ne disent jamais « faire un rêve », mais « avoir vu un rêve », que ce soit chez Homère, chez Hérodote ou chez les auteurs postérieurs. Cette façon de s'exprimer, profondément différente de la nôtre, est confirmée par les inscriptions d'Epidaure, le sanctuaire dans lequel les patients espéraient qu'Asclépios

le premier sommeil. A l'autre extrémité de la classification, les songes prémonitoires sont représentés par l'*oraculum*, où des parents, des personnes saintes, ou bien encore la divinité montrent un événement futur, la *visio*, qui révèle telle quelle une image de l'avenir, et par le *somnium*, qui annonce le futur d'une manière voilée.

Comme le montre E. R. Dodds, la littérature ancienne abonde en songes envoyés par les dieux, dans lesquels un personnage apparaît et envoie une prophétie, un conseil ou un avertissement au rêveur¹³¹. L'*Illiade* contient deux songes parlants, qui formulent des messages célestes en langage ordinaire, car ils n'ont pas besoin d'être interprétés ; l'*Odyssee* introduit, quant à lui, le second type de songe, symbolique, qui, même s'il est assez transparent, exige une certaine démarche interprétative. Homère annonce également la distinction fondamentale entre les songes qui disent la vérité et les songes trompeurs, en accordant plus de valeur aux songes du matin, lorsque l'âme est complètement débarrassée des impressions de la veille et le corps reposé. On retrouvera ce dernier détail souvent mis en évidence dans la littérature française du XVII^e siècle.

Le songe au théâtre a lui aussi une tradition antique bien établie. Eschyle l'emploie dans deux de ses tragédies et lui donne une place importante dans l'intrigue, car il légitime, en un sens, l'évolution de cette dernière. Dans *Les Perses*, la Reine raconte un songe qu'elle a eu et demande l'aide du chœur pour l'interpréter ; ce qui l'impressionne le plus est la netteté des images vues pendant le sommeil, une netteté semblable à celle des images réelles :

« Je vis chaque nuit au milieu de songes, depuis que mon fils, équipant une armée, est parti ravager la terre d'Ionie ; mais jamais encore je n'en vis, en traits nets, de pareils à celui de la dernière nuit : écoute. Deux femmes, bien mises, ont semblé s'offrir à mes yeux, l'une parée de robe perse, l'autre vêtue en Dorienne (...). Quoique sœurs du même sang, elles habitaient deux patries, l'une la Grèce, dont le sort l'avait lotie, l'autre la terre barbare. Il me semblait qu'elle menait quelque querelle et que mon fils, s'en étant aperçu cherchait à les contenir et à les calmer – cependant qu'il les attelle à son char et leur met le harnais sur la nuque. Et l'une

leur enverrait la guérison par l'intermédiaire d'un rêve pendant la nuit d'« incubation » (cf. E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, *op. cit.*, p. 110).

¹³¹ E. R. Dodds, *op. cit.*, chap. IV. « Structure onirique et structure culturelle », *passim*.

alors de tirer vanité et d'offrir une bouche toute docile aux rênes, tandis que l'autre trépigait, puis, soudain, de ses mains, met en pièces le harnais qui la lie au char, l'entraîne de vive force en dépit du mors, brise enfin le joug en deux. Mon fils tombe ; son père, prêt à le plaindre, Darios, paraît de ses côtés ; mais, dès qu'il le voit, Xerxès déchire les vêtements qui couvrent son corps ! Voilà d'abord mes visions de la nuit¹³² ».

Le songe représente, d'une manière allégorique, l'inimitié éternelle entre l'Europe et l'Asie et prévoit la défaite de cette dernière, c'est-à-dire l'échec de la tentative militaire de Xerxès, et il est dédoublé par d'autres présages qui ont une fonction de renforcement. Ainsi, au temple où elle se rendit pour faire des offrandes, la reine eut une vision effrayante :

« et j'aperçois alors un aigle, qui fuit vers l'autel bas de Phoibos ! Muette d'effroi, je m'arrête, amis. Mais bientôt, sous mes yeux, un milan fond du ciel, à grands coups d'ailes rapides et, de ses serres, se met à déchirer la tête de l'aigle, qui ne sait plus que se pelotonner sans défense ! Tout cela fut, pour moi, terrible à contempler (...) ¹³³ ».

Ce second élément éclaire davantage encore l'interprétation symbolique : le milan grec attaque l'aigle perse et le terrasse ; ce présage fait pendant, dans la structure de la pièce, à l'image finale de la défaite des troupes perses, et, plus précisément, à celle de Xerxès, désarmé et déchu, en proie aux lamentations, dans la scène qui clôt la tragédie :

« Hélas ! infortuné, quel sort d'horreur entre tous imprévu ai-je donc rencontré ! De quel cœur cruel le Destin s'est abattu sur la race des Perses ! Misérable, que vais-je devenir ? Je sens se rompre la force de mes membres, quand je contemple ici les vieillards de ma ville. Ah ! que n'ai-je été, moi aussi, ô Zeus, partageant le lot de mes guerriers morts, enseveli dans le trépas¹³⁴ ».

La symétrie entre les présages et leur réalisation est soulignée encore par l'apparition, dans la scène précédente, de l'ombre de Darios, appelée par la reine

¹³² Eschyle, tome I^{er}, trad. par Paul Mazon, Paris, « Les Belles Lettres », 1920, p.69.

¹³³ Eschyle, *op. cit.*, p. 69-70.

dans le but d'éclaircir son songe et de connaître, par conséquent, le sort précis qui attend l'armée perse. Dans ses paroles, Darios montre aux Perses qu'il est vain de vouloir conquérir la Grèce et qu'il faut renoncer à une telle entreprise :

« Ah ! elle est vite venue, la réalisation des oracles, et c'est sur mon propre fils que Zeus a laissé tomber l'achèvement des prophéties. Je me flattais qu'il faudrait aux dieux de longs jours pour les accomplir jusqu'au bout ; mais, quand un mortel s'emploie à sa perte, les dieux viennent l'aider : aujourd'hui c'est une source de malheurs qu'ont été se chercher les miens (...)»¹³⁵.

Dans *Les Choéphores* le songe n'a pas le même emploi dramatique, il occupe une importance moindre que dans *Les Perses*, où il structurait la pièce par ses multiples implications. Néanmoins, il joue un rôle dans la prise de décision d'Oreste, le renforçant dans ses intentions vengeresses. Une différence apparaît aussi dans la manière dont est fait le récit du songe, car ce n'est plus Clytemnestre, mais le coryphée qui raconte le songe de celle-ci. Le coryphée apprend à Oreste la raison pour laquelle Clytemnestre a fait des libations :

LE CORYPHÉE : Je le sais, enfant, car j'étais là. Ce sont des songes, des terreurs inquiétant ses nuits, qui l'ont fait sauter de sa couche pour envoyer ces libations, la femme impie.

S'ensuit le récit proprement dit, à travers un dialogue rythmé par les questions d'Oreste et les répliques brèves du coryphée, ce qui accentue encore le caractère dramatique de la situation :

LE CORYPHÉE : Elle crut enfanter un serpent, disait-elle.

ORESTE : Dis-moi la fin : comment se termine ce rêve ?

LE CORYPHÉE : Elle, comme un enfant, l'abritait dans des langes.

ORESTE : Et de quoi vivait-il, le monstre nouveau-né ?

LE CORYPHÉE : Elle-même, en son rêve, lui présentait le sein.

ORESTE : Et le sein n'était pas blessé par un tel monstre ?

LE CORYPHÉE : Si ! un caillot de sang se mêlait à son lait.

¹³⁴ Eschyle, *ibidem*, p. 93.

¹³⁵ Eschyle, *op. cit.*, p. 88.

ORESTE : Voilà qui pourrait bien n'être pas un vain songe !¹³⁶

Par sa remarque, Oreste donne déjà une forme d'interprétation au songe, le plaçant au rang des songes vrais, d'origine divine, censés contenir une révélation. Une fois que le coryphée lui a raconté la réaction de Clytemnestre après ce songe¹³⁷, Oreste se lance dans le déchiffrement de l'allégorie contenue dans le songe, par un processus d'identification :

« Eh bien ! je prie la Terre qui nous porte, je prie le tombeau de mon père de me laisser réaliser ce songe. Voyez, je l'interprète en le serrant de près : si, sorti du même sein que moi, ce serpent, ainsi qu'un enfant, s'est enveloppé de langes, a jeté ses lèvres autour de la mamelle qui jadis me nourrit et au doux lait d'une mère mêlé au caillot de sang – tandis qu'elle, effrayée, criait de douleur – il faut, comme elle l'a donné au monstre qui l'épouvanta, qu'elle me donne aussi son sang, et c'est moi – le serpent ! – c'est moi qui la tuerai, ainsi que le prédit son rêve¹³⁸ ».

La prédiction du songe est rappelée à la fin de la pièce, comme un contrepoint, lorsque Oreste s'apprête à tuer sa mère (il est intéressant de remarquer que l'argument suprême de ce matricide est la volonté des dieux exprimé par un oracle, donc cette pratique divinatoire semble être doublée par la révélation du songe) :

CLYTEMNESTRE : J'aurai donc enfanté et nourri ce serpent !

ORESTE : La terreur de tes songes fut un devin sincère. Tu tuas ton époux, meurs sous le fer d'un fils.¹³⁹

Ainsi, dans la tragédie grecque, les songes prémonitoires jouent un rôle analogue à celui des oracles : ils constituent en règle générale, là où ils apparaissent, l'un des nœuds principaux de l'intrigue. Parlant du rêve et du prestige dont il jouit dans de nombreuses sociétés humaines, Roger Caillois a

¹³⁶ Eschyle, tome II, trad. par Paul Mazon, Paris, « Les Belles Lettres », 1925, p. 100.

¹³⁷ Il s'agit ici d'un *topos*, celui de la peur qui saisit le rêveur, et provoque le réveil en sursaut.

¹³⁸ Eschyle, *op. cit.*, p. 100-101.

¹³⁹ Eschyle, *ibidem*, p. 116.

proposé une conclusion similaire¹⁴⁰ à celle à laquelle nous étions déjà parvenus à propos des oracles. Le songe joue souvent le rôle d'une « préfiguration coercitive » ; celui qui le fait se retrouve, d'une certaine façon, obligé de respecter sa prémonition, même si elle n'est, à l'origine, qu'une simple interprétation¹⁴¹.

3. Folie et magie

La divination, très présente dans les sociétés antiques, occupe ainsi, d'une façon qu'on pourrait qualifier de « mécanique », une place de choix dans l'intrigue des tragédies antiques, que ce soit sous la forme des oracles ou des rêves prémonitoires. Nous avons vu que ces manifestations divines obéissaient, dans l'esprit des Anciens, à une forme de « rationalité » autonome, certes très éloignée de nos conceptions modernes, mais néanmoins parfaitement intelligible dès lors que l'on voulait bien reconnaître l'existence des dieux, et leur volonté de communiquer avec certains mortels – deux conditions facilement acceptables, selon toute vraisemblance, par la plupart des spectateurs qui assistaient aux représentations tragiques. En était-il de même, cependant, de la folie, autre manifestation du surnaturel, si présente dans les tragédies antiques qu'elle constituait le thème central de plusieurs d'entre elles, comme l'*Ajax* de Sophocle ou l'*Hercule furieux* de Sénèque¹⁴² ?

On a déjà souligné le lien consubstantiel entre folie et mantique, cette dernière ne constituant que l'une des formes possibles de la *mania* ; la mantique n'étant, d'une certaine façon, rien d'autre que la compréhension lucide, par certains hommes, de la volonté cachée des dieux, on soupçonne déjà que la folie, pour les Anciens, ne saurait se définir par la simple opposition à la *ratio* : la dichotomie se révèle plus complexe à l'analyse.

¹⁴⁰ Roger Caillois, « Prestiges et problèmes du rêve », in *Le rêve et les sociétés humaines*, sous la direction de Roger Caillois et G.E. Von Grunbaum, Gallimard, 1967, p. 24-46.

¹⁴¹ Cf. R. Caillois, art. cit., p. 30 : « Le rêve, dans le noir de l'inscrutable, octroie de cette manière une vision impérative que sa mystérieuse origine revêt d'autorité surnaturelle. La révélation issue du rêve est une duplication qui précède et qui enchaîne le réel. (...) Le futur est inconnu, multiple, indéterminé. Rêvé, il devient immuable. Telle est la force du songe : plier à lui la réalité ».

¹⁴² La *Médée* d'Euripide (reprise par Sénèque dans une pièce du même nom) pourrait elle aussi figurer dans cette liste, même si la magie (cf. *infra*) lui vole, malgré tout, la première place.

De même que les rêves « visitent » le dormeur grec, de même la folie habite le *possédé* : la *mania* (ou l'*atè* chez Homère) n'apparaît pas, du moins dans les œuvres les plus anciennes, comme un dérèglement naturel de l'homme, mais comme une véritable présence étrangère. Les héros de l'*Illiade* et l'*Odyssée*, comme ceux d'Eschyle, sont littéralement visités par une présence divine et maligne, qui peut leur faire perdre totalement l'esprit – c'est le cas d'Ajax ou d'Hercule – ou, de manière plus détournée mais tout aussi efficace, leur insuffler des intentions contraires à leur propre intérêt. Cette présence surnaturelle peut être un simple *daimon*¹⁴³, mais, notamment dans les cas de folie *absolue*, c'est souvent un dieu olympien qui intervient directement pour perturber la raison de sa victime¹⁴⁴.

L'explication – on n'ose dire la « rationalisation » – de la folie par une intervention divine ne suffit cependant pas à caractériser l'ensemble de ses manifestations dans la tragédie antique. Entre la *mania* des tragédies grecques et la *furor* des tragédies romaines – c'est-à-dire, pour nous, celles de Sénèque – il semble s'être creusé un fossé tel que l'on ne saurait réduire l'une à l'autre. Comme l'écrivait Florence Dupont, la *furor* chez Sénèque « n'est pas [...] une maladie mentale, un égarement, semblable à la *mania* grecque, comme la folie d'Oreste, d'Ajax, ou d'Hercule, où la folie du héros fait partie de la fable et n'est pas une nécessité de l'action théâtrale¹⁴⁵ [...] Il est clair que le *furor* est une catégorie tragique, élaborée pour et par le récit théâtral ». Reste à définir de quelle façon.

Sénèque a écrit plusieurs tragédies (*Hercule furieux*, *Agamemnon* ou *Médée*)¹⁴⁶ dans lesquelles la folie occupe un rôle important, voire primordial, et l'on sait par ailleurs quelle place il accordait dans sa réflexion philosophique à la nation de *ratio* (raison) et de *furor* (que l'on traduit le plus souvent par « folie »). Le *furor* s'oppose certes chez Sénèque, comme chez les autres penseurs latins, à la *ratio*, mais reste distinct de l'*insania*, c'est-à-dire de la démence pure et simple,

¹⁴³ C'est par exemple ce qui se produit pour Xerxès, trompé dans ses décisions par un mauvais *daimon* (on aurait envie de dire un mauvais génie) dans les *Perses* d'Eschyle.

¹⁴⁴ Le cas le plus typique est sans doute celui d'Héraclès, enfant bâtard de Zeus, qui subit la vengeance d'Héra, épouse délaissée et jalouse : la déesse le rend tellement fou qu'il se met à massacrer sa femme et ses enfants. Dans l'*Ajax* de Sophocle, c'est cependant un simple *daimon* qui fait perdre la raison au héros achéen (v. 243 et sq.).

¹⁴⁵ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Belin, 1995, p. 71.

¹⁴⁶ Sur la réécriture des tragédies de Sénèque dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles, voir la thèse de Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, 2004.

qui peut aller jusqu'à l'idiotie définitive (*dementia*)¹⁴⁷ : le *furor* est un égarement passager, en apparence moins grave que l'*insania*, mais dont les conséquences sont en réalité terribles, puisque la victime, une fois revenue dans son état normal, prend pleinement conscience de la gravité de son acte – presque toujours un meurtre – contrairement au dément véritable, qui ne retrouve jamais la raison.

Si l'origine de cette démence passagère reste, à la différence de ce que nous avons vu dans l'épopée et la tragédie grecques, assez mystérieuse chez Sénèque, son mode de fonctionnement, une fois qu'elle est enclenchée, est facile à identifier : le *furiosus* obéit à sa propre logique, en rejetant *volontairement*, d'une part, les codes en vigueur dans la société de son temps – la morale, pour faire vite – et en cherchant à imiter, d'autre part, d'autres monstres célèbres des légendes antérieures qui lui servent, paradoxalement, de modèles¹⁴⁸. Atrée en appelle à ses ancêtres monstrueux Tantale et Pélops¹⁴⁹ ; Médée, pour se donner du courage et relancer son *furor*, se remémore avec une délectation des plus morbides ses premiers crimes, lorsqu'elle avait tué et coupé en morceaux son frère pour les beaux yeux de Jason¹⁵⁰. L'attitude de cette dernière est particulièrement remarquable : c'est justement parce qu'elle sent faiblir son *furor* qu'elle se replonge délibérément dans son *dolor*, c'est-à-dire dans son malheur absolu et impossible à guérir. Même si une telle intelligence, une telle lucidité pourrait tout aussi bien avoir été insufflée, dans l'esprit d'un Grec, par quelque divinité malveillante, ce n'est pas là, semble-t-il, ce qui importait à Sénèque, qui accordait par ailleurs, en disciple convaincu du stoïcisme, une importance cruciale à la volonté du sujet pensant. Il est, dans ces conditions, difficile de ne pas conclure que la place démesurée qu'il accordait à la folie dans ses tragédies était, pour lui, un prétexte formidable à des développements à la fois poétiques et psychologiques sur des notions aussi cruciales sur le plan philosophique que pouvaient l'être, à ses yeux, celles de la volonté, de la morale et de la liberté de l'individu dans la société.

¹⁴⁷ Cicéron s'insurge d'ailleurs contre les Grecs qui traduisent indifféremment *furor* et *insania* par *melancholia* (cf. F. Dupont, *op. cit.*, p. 73).

¹⁴⁸ Cf. F. Dupont, *op. cit.*, p. 80 et *sq.*

¹⁴⁹ *Thyeste*, v. 241-244.

¹⁵⁰ *Médée*, 926 et *sq.*

Peut-on, cependant, circonscrire le phénomène de la folie chez Sénèque à des domaines purement intellectuels, en excluant, comme l'affirme F. Dupont, toute origine pathologique, c'est-à-dire corporelle et organique¹⁵¹? L'étude des diverses manifestations physiques qui accompagnent les crises d'Hercule, le *furiosus* par excellence, révèle pourtant, comme l'a montré C.-E. Auvray¹⁵², la volonté sous-jacente, chez Sénèque, de livrer, parallèlement à une étude psychologique et morale, une véritable description médicale des symptômes de la folie.

Dans l'*Hercule furieux*, la folie du héros se manifeste par des anomalies graves dans son comportement, voire dans son aspect physiques ; on aurait tort d'y voir de simples effets d'amplification théâtrale, puisque ces manifestations de délire correspondent, point par point, aux différents symptômes de la folie décrits dans le corpus hippocratique. Ainsi peut-on relever l'agitation désordonnée de la tête, et le trouble des yeux (qui ont tendance, chez le malade, à se révolter et à s'injecter de sang) :

« Pourquoi, mon fils, jettes-tu vivement ton visage de tous côtés et perçois-tu de ton regard troublé, un ciel imaginaire ? »¹⁵³

L'organe qui se dérègle le plus est cependant le cœur, siège des passions incontrôlables : « Réprimer l'élan furieux de ton cœur »¹⁵⁴. La description tourne au diagnostic explicite lorsque Sénèque en vient à mettre en scène la brusque plongée dans le sommeil qui suit la crise :

« Mais quoi ! son regard semble errer ; son oeil est triste et morne. Je vois, je vois trembler les mains d'Hercule. Un sommeil léthargique appesantit ses paupières, et sa tête languissante retombe sur sa poitrine ; ses genoux fléchissent ; il tombe étendu sur la terre, comme un orme abattu dans la forêt, ou comme ces masses

¹⁵¹ F. Dupont, *ibidem*, p. 72 : le *furor* tragique, chez Sénèque, « ne relève ni de la physiologie ni du caractère ».

¹⁵² C.-E. Auvray, *Folie et Douleur dans Hercule furieux et Hercule sur l'Oeta. Recherches sur l'expression ascétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque, Studien zur klassischen Philologie* 36, Frankfurt, 1989, chapitre IV : « La folie d'Hercule tragique : traditions littéraires et observation médicale », p. 69-98.

¹⁵³ *Hercule furieux*, v. 953-954.

¹⁵⁴ *Ibidem*, v. 974-975.

jetées dans la mer pour former l'enceinte d'un port. Mon fils, es-tu vivant? ou as-tu succombé à la même fureur qui a causé la mort des tiens ? »¹⁵⁵

L'abattement physique qui frappe le héros correspond de façon remarquable à ce que les psychiatres modernes, tout comme les médecins de l'Antiquité appellent la phase de léthargie, un épuisement soudain qui suit les crises d'épilepsie, et qui permet aux malades, comme à Hercule, de retrouver leur calme et leur état mental normal¹⁵⁶. L'épileptique, chez les Grecs (on leur doit l'invention du mot), les Romains, mais aussi dans les sociétés médiévales occidentales, est l'aliéné typique, dont la transe, qui commence et s'achève de façon inexplicable, fait souvent croire à ceux qui assistent à la crise que le malade a été visité par un démon.

Assurément, une partie des symptômes décrits par le poète romain peuvent avoir été directement copiés de ses modèles grecs, au premier rang desquels Euripide. Déjà, dans les *Choéphores* d'Eschyle, Oreste sent l'angoisse monter et envahir son cœur (*kardia*). L'Ajax de Sophocle, pris de démence, fait, quant à lui, rouler ses yeux (*Ajax*, v. 447): le verbe employé (*diastrephein*) est le même que celui du corpus hippocratique, et il réapparaît en force avec les tragédies d'Euripide, qui l'utilise à deux reprises pour décrire la transe d'Agavè (*Les Bacchantes*, v. 1122 et 1166) et surtout la folie d'Hercule (*Héraclès*, v. 868). Ménélas est, quant à lui, frappé par les pupilles desséchées d'Oreste (*Oreste*, v. 389), tandis qu'Héraclès constate, à son réveil, le bouleversement de ses *phrènes*, c'est-à-dire de son diaphragme (*Héraclès*, v. 1091) : le mot appartient, là encore, au vocabulaire du corpus hippocratique (*De morbo sacro*, § 20).

S'il semble donc excessif d'affirmer, comme le fait J. Pigeaud¹⁵⁷, que la médecine fait irruption dans le drame avec Euripide, puisqu'on en trouve déjà des prémices chez ses précurseurs, il n'en demeure pas moins que l'influence hippocratique envahit de plus en plus le théâtre grec au cours du V^e siècle avant J.-C. Il n'y a pas pourtant pas eu simple imitation de la part de Sénèque, comme l'a

¹⁵⁵ *Ibidem*, v. 1042-1049.

¹⁵⁶ Cf. Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 417 : l'auteur fait remarquer, fort justement, que le chœur prononce un éloge de l'inconscience (v. 1092), et regrette le retour à la lucidité chez Hercule, qui découvre alors la monstrosité de ses actes.

noté C.-E. Auvray¹⁵⁸ : la brusque plongée de l'Hercule *furiosus* dans la léthargie, dont on a souligné la précision médicale en terme de symptôme « épileptique », n'existe pas chez les modèles grecs¹⁵⁹.

De tout cela, il se dégage la nette impression que le traitement littéraire de la folie, né de la confrontation féconde entre la tragédie grecque et l'engouement pour la médecine au V^e siècle avant J.-C., parvient déjà à une première forme de maturité chez Sénèque. Il faut surtout conclure de ces analyses que l'apparition du *furor* n'a rien de strictement mécanique dans la tragédie romaine : la folie du héros devient l'occasion d'une étude approfondie d'un personnage sous ses différentes facettes, physiologique, intellectuelle et morale. La vision tragique de la folie par Sénèque prend d'autant plus d'importance pour notre étude que, comme l'écrivait Florence Dupont, « les poètes de la Renaissance et de l'âge baroque ont de fait désigné les héros des tragédies antiques qu'ils redécouvraient en lisant et imitant Sénèque, sous la dénomination générale de “furieux” »¹⁶⁰.

Le caractère surnaturel des pratiques divinatoires les rapproche parfois d'un autre type de communication avec l'au-delà, la magie, mais il subsiste une différence fondamentale : tandis que la mantique représente la science surnaturelle de l'inconnaissable, la magie constitue l'art de produire des effets contraires aux lois de la nature. Il s'agit en fait de deux appréhensions distinctes du surnaturel : par la divination, l'homme peut tout au plus ajouter à son intelligence une faculté divine, alors qu'avec la magie, il pense mettre au service de sa volonté les forces surnaturelles. Même s'il y a des points communs évidents (il faut se rappeler que la plupart des oracles se sont fixés dans des lieux qui offraient des conditions matérielles assimilables à des instruments magiques), la divination évolue essentiellement dans la sphère spirituelle, par opposition à la magie qui se tourne, elle, vers des tâches résolument pratiques.

La magie était, peut-être plus encore que la divination, omniprésente dans la vie quotidienne des Grecs et des Romains. Elle semble cependant avoir été

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ C.-E. Auvray, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁹ Héraclès s'y endort simplement, comme après une grosse fatigue : le sommeil n'est pas présenté comme un nouveau signe de pathologie.

¹⁶⁰ F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Belin, 1995, p. 55.

davantage le fait du peuple que celui des grands – qui « préféraient » les oracles – si l'on en croit le nombre impressionnant de tablettes magiques (*defixiones* chez les Latins) découvertes dans tout le bassin méditerranéen, à partir de l'époque classique et hellénistique : par ces incantations inscrites dans le plomb ou l'argile, on souhaitait généralement la mort, la maladie ou la malédiction à son pire ennemi¹⁶¹. La magie était si répandue que Platon jugeait bon de la restreindre dans son projet de cité idéale¹⁶².

Même si elle occupe, en dehors du cas atypique de *Médée*, une place bien plus modeste que dans la dramaturgie antique que la divination, la magie « noire » apparaît par petites touches dans des différentes tragédies grecques. Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, la nourrice conseille ainsi à Phèdre de boire des potions magiques – ancêtres des philtres d'amour du Moyen Âge – pour guérir de son amour incestueux :

« J'ai là dans la maison des philtres qui apaisent
le mal d'amour, je viens de m'en ressouvenir,
sans rien qui entame l'honneur ou la raison »¹⁶³.

Dans *Le Cyclope* d'Euripide, le coryphée se défend d'être lâche, en offrant à Ulysse, à défaut d'une aide physique, un chant magique censé guider le tison tout droit dans l'œil du monstre :

« Mais je connais une chanson d'Orphée. C'est un charme infailible,
pour que le tison s'en aille de lui-même
se planter en plein milieu du front
brûler l'unique œil du Fils de la Terre »¹⁶⁴.

Mais la tragédie dans laquelle la magie se taille la part du lion reste, bien sûr, celle de *Médée*, qu'il s'agisse de l'œuvre d'Euripide ou de celle de Sénèque. Chez l'un et l'autre de ces auteurs, les pouvoirs surnaturels de l'épouse de Jason offrent, comme on l'avait vu dans le cas de la folie d'Hercule, le prétexte à des

¹⁶¹ Cf. E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶² Platon, *Lois*, 933 a-e.

¹⁶³ Euripide, *Hippolyte*, v. 509 et sq. (traduction de M. Delcourt-Curvers).

analyses psychologiques, parfois menées sous forme d'introspection par le personnage lui-même :

« Ma science me rend odieuse pour les uns, inquiétante pour les autres ; et pourtant, je ne suis pas si savante¹⁶⁵ ».

4. Conclusion : la transmission de l'héritage antique

Il serait bien naïf de prétendre avoir fait, après ce rapide survol, le tour d'une question aussi vaste et complexe que celle de la place occupée par le domaine de l'irrationnel dans le théâtre antique. Nous avons surtout tenté, plus modestement, de faire sentir à quel point les tragédies grecques et romaines, qui puisaient leur inspiration dans un monde oscillant en permanence entre « rationnel » et « irrationnel », étaient pénétrées d'interventions surnaturelles sous forme de songes, d'oracles, de folie divine, ou encore de magie noire. L'écrasante majorité des manifestations de l'irrationnel que l'on retrouve dans le théâtre français du XVII^e siècle peuvent ainsi être rattachées à l'un ou l'autre de ces archétypes présents dès la fondation du théâtre occidental.

Quelques mots, pour conclure, sur les relais qui ont permis la transmission, sur plus d'un millénaire, de cet héritage antique jusqu'au XVII^e siècle français.

L'avènement du christianisme est une véritable catastrophe pour la pratique divinatoire, qui perd alors une grande partie du rôle qui lui était confié dans les sociétés anciennes : les oracles, en qui les païens voyaient la preuve de l'existence de leurs dieux, sont de plus en plus violemment critiqués. Les chrétiens ont tendance à en attribuer l'origine à la malice des mauvais génies, et les mettent au rang des superstitions et des supercheries.

La position vis-à-vis des songes s'avère plus nuancée. A la défense biblique de recourir aux interprètes des songes s'oppose, dans l'enseignement théologique, le cas des songes véridiques envoyés par Dieu. Même si les songes du *Nouveau Testament* sont très peu nombreux, surtout par rapport à l'abondance qu'on

¹⁶⁴ Euripide, *Le Cyclope*, v. 646 et *sq.* (traduction de M. Delcourt-Curvers).

¹⁶⁵ Euripide, *Médée*, vers 303-304 (traduction de Pierre Miscevic).

observe dans l'*Ancien Testament*, le surnaturel y reste une source intarissable d'explications et de raisons pour ce qu'on ignore et ce qu'on voudrait apprendre¹⁶⁶. Au cours des premiers siècles, le songe est souvent rapproché de l'événement-clé dans l'existence d'un chrétien, à savoir la conversion¹⁶⁷ ou le martyre, mais peu à peu il dérive vers l'hérésie. En réalité, le christianisme n'ira jamais jusqu'à dénier toute vérité aux songes ; il accepte la possibilité de l'origine divine pour bon nombre d'entre eux, mais il réclame la disparition des spécialistes dans l'interprétation des rêves et interdit toute divination par cette voie. Par ailleurs, sur un plan plus théorique, le futur n'appartenant qu'à Dieu, il ne saurait être révélé aux mortels par d'autres mortels. Le songe prémonitoire ne disparaît pas tout à fait de la vie quotidienne, mais il subit une mutation : il acquiert une nouvelle forme de légitimité, beaucoup plus fragile que celle dont il jouissait dans l'antiquité juive, grecque et romaine, par le biais de la représentation littéraire. Il perpétue sa fonction divinatoire à l'intérieur d'un nouvel univers, celui de la fiction, où il conserve un certain prestige : les rêveurs y sont soit les rois, dans les chansons de geste, soit les saints, dans la littérature hagiographique. Les récits de songes remplacent ainsi la théorie de la mantique, et deviennent des objets littéraires véritablement autonomes.

Au Moyen Age, l'homme vit dans un univers où les révélations se produisent incessamment, et où l'on prête, par conséquent, une attention toute particulière aux manifestations du surnaturel. Les songes prémonitoires, par leur caractère énigmatique et leur signification profonde, correspondaient parfaitement aux exigences d'un tel type d'imaginaire collectif. Il n'est pas sans intérêt de noter l'abondance, au Moyen Age, des clefs des songes, livres qui proposaient des explications symboliques pour n'importe quel élément apparu dans un songe. L'un des plus connus, *Somnia Danielis*, inventorie, par ordre alphabétique, les lieux communs des rêves, qui possédaient, dans le passé antique, une signification

¹⁶⁶ Pour une histoire de la position du christianisme envers l'expérience onirique à partir du II^e et jusqu'au VII^e siècle, appuyée sur une étude minutieuse de l'héritage biblique et païen, voir l'étude de Jacques Le Goff, « Le christianisme et les rêves », présentée au Colloque « I sogni nel Medioevo » (Rome, 1983) et reprise dans *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985, chap. V. « Les Rêves », p. 265-316.

¹⁶⁷ La meilleure preuve en est peut-être l'apparition de Dieu à Saint-Augustin dans un jardin à Milan (*Romains XIII*, 13), même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un songe, mais d'une vision divine.

universelle, mais qui avaient été oubliés depuis. Un tel catalogue de *topoi* oniriques s'avère très utile pour qui voudrait étudier les nombreuses représentations de songes dans la littérature médiévale.

La chanson de geste abonde en révélations oniriques, qui conviennent à la technique de la narration épique. Mais, comme le montre H. Braet¹⁶⁸, la prémonition n'exerce pas de véritable influence sur la conduite des personnages : le songe ne constitue pas une « machine épique », un ressort de l'action provoquant d'autres péripéties. On ne saurait, cependant, y voir pour autant un simple détail ornemental, car la façon de comprendre le présage oriente la pensée dans une certaine direction, même si elle ne fait pressentir qu'une partie de l'avenir, laissant l'essentiel dans l'ombre. En fait, il s'agit d'une technique utilisée par le narrateur pour voiler l'avenir tout en le découvrant. Parfois aussi, le songe apparaît au lecteur comme chargé de signification, alors que pour le héros concerné il reste très opaque.

Qui rêve dans la littérature médiévale ? Seuls les chrétiens ont accès aux songes et, parmi eux, pour l'essentiel, les personnages importants ou leurs proches. L'interprétation des songes est elle aussi assez restrictive (les païens ne peuvent pas, de toute façon, les expliquer) : d'ordinaire, on s'adresse à une personne ayant une grande autorité morale, qu'il s'agisse d'un clerc, de la mère ou encore du parrain.

La différence essentielle entre le songe dans la tragédie antique et le rêve de la chanson de geste réside dans l'affaiblissement, très net, du poids de la fatalité ; dans la chanson de geste il n'est plus question de coercition onirique, le rêve fournit une simple possibilité, ce qui ne fait que rendre l'avenir plus incertain encore, et laisse l'homme maître de son destin.

Le songe médiéval peut aussi prendre la forme nouvelle du songe-cadre de la fiction littéraire, développée entre le XII^e et le XVI^e siècles. Christiane Marchello-Nizia a analysé le fonctionnement de cette technique, en mettant en lumière, d'une part, le succès extraordinaire des œuvres qui ont adopté cette forme et, d'autre part, la mise au point très précise du procédé – l'entrée et la sortie du

¹⁶⁸ « Fonction et importance du songe dans la chanson de geste », *Le Moyen Age*, Bruxelles, 1971, p. 405-416.

songe sont minutieusement marquées par un rituel linguistique et sémiotique spécial¹⁶⁹.

Le roman et le théâtre apportent, quant à eux, une vision tout à fait différente des songes, à savoir une forte suspicion à leur égard. L'illustration la plus claire de ce phénomène s'observe dans l'irruption d'une nouveauté stylistique destinée à une longue carrière dans la représentation littéraire de l'expérience onirique : la rime « songe- mensonge »¹⁷⁰. Si d'ordinaire le songe était validé par sa réalisation ultérieure, dans le cas des songes-cadres, le critère de vérité se trouve annulé, c'est son existence même qui le rend vrai, instituant ainsi un autre type de critère, celui de la fiction.

Au XVI^e siècle, la théorie de l'*imaginatio* joue un certain rôle dans l'explication théorique des songes, du fait des affinités évidentes entre l'activité imaginaire et l'activité onirique. Claude-Gilbert Dubois a mis en évidence le parallélisme entre les caractéristiques de l'*imaginatio* et celles du songe : le songe imite le réel, en faisant émerger des fragments de vie, tout comme l'imagination est une faculté de reproduction ; le songe apparaît comme la réalisation d'un désir, d'un projet, et il implique, par conséquent, une dépense d'énergie, de la même façon que l'imagination correspond, pour l'essentiel, à une forme de pensée dotée d'une force dynamique autonome. Enfin, le songe acquiert un caractère potentiellement déceptif du fait de l'origine ambiguë des apparitions oniriques, de la même façon que l'imagination peut être mensongère, fantasmagorique, ou même fantomatique¹⁷¹.

Ainsi, dans un mouvement similaire à celui de l'Eglise, qui cherche à récupérer dans son giron les songes déclarés « vrais » tout en bannissant les songes plus troublants, considérés comme dangereux, la littérature essaie, d'une certaine manière, de neutraliser l'expérience onirique représentée. Elle reprend, de fait, la dichotomie chrétienne songe vain / songe vrai, ce dernier seul permettant de communiquer avec le surnaturel, lorsque le sommeil libère l'âme de la servitude du corps. Elle réduit au minimum le caractère bouleversant de l'onirisme : comme

¹⁶⁹ Christiane Marchello-Nizia, « La rhétorique des songes », in *I Sogni nel Medioevo*, Seminario Internazionale, Rome, 1983, Edizioni dell'Ateneo, Rome, 1985, p. 245-259.

¹⁷⁰ Elle apparaît pour la première fois dans *Le Roman de Thèbes* et *Le Roman d'Eneas*.

l'écrivait S. Perrier, « au XVI^e siècle, le songe, phénomène *a priori* sauvage et transgressif, était codifié, quadrillé, surveillé avec une... vigilance extrême », « le véritable onirisme était à chercher ailleurs, là où n'apparaissait pas le signal "songe" »¹⁷².

C'est à la fin du XVI^e siècle que paraît un livre fondamental pour la théorie du songe à l'âge classique, qui connut d'ailleurs de nombreuses rééditions depuis 1597 jusqu'au premier tiers du XVII^e siècle, le *Discours de la vue, des maladies mélancoliques, des catharres et de la vieillesse* d'André Du Laurens, médecin d'Henri IV. Il expose une taxinomie, très en vogue au XVII^e siècle, des songes répartis en trois classes. Les songes naturels ont leur origine dans le corps, les songes animaux dans l'âme, alors que les songes célestes viennent de Dieu :

« Or nous faisons trois sortes de songes : les uns sont naturels : les autres animaux : les derniers par dessus les deux. Les naturels suivent la nature de l'humeur qui domine (...). Le second genre des rêves est de ceux qu'on appelle animaux, qui viennent de quelque perturbation de l'âme. On définit ce songe une représentation de ce qui a passé le jour, ou par le sens ou par l'entendement (...). Le dernier genre de songe est par-dessus l'entendement humain : ces songes ou sont divins ou diaboliques ».¹⁷³

Vers le milieu du XVII^e siècle, La Mothe Le Vayer propose une typologie semblable à trois espèces, dans le livre II de ses *Opuscules ou Petits Traitez*, intitulé *Du Sommeil et des Songes*. La Mothe Le Vayer s'y déclare dans la lignée d'Aristote et des péripatéticiens, pour lesquels il existe trois sortes de songes : des signes, qui dépendent du tempérament et de ce que le corps ressent lorsque l'on rêve ; des causes, qui portent à des actions qu'on n'entreprendrait pas sans l'action de celles-ci ; enfin, des choses fortuites et sans fondement¹⁷⁴. Le philosophe

¹⁷¹ Claude-Gilbert Dubois, « L'imaginaire du songe au XVI^e siècle », *Réforme. Humanisme. Renaissance*, n°23, déc 1986, p. 43-48.

¹⁷² Simone Perrier, « La problématique du rêve à la Renaissance : la norme et les marges », in *Le Songe à la Renaissance*, Colloque International de Cannes, 1987, études réunies et publiées par Françoise Charpentier, Institut d'Etudes de la Renaissance et de l'âge classique, Université de Saint-Etienne, 1990, p. 13-19, p. 13.

¹⁷³ Cité par Patrick Dandrey dans l'article « La médecine du songe », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988, p. 67-10, p. 86.

¹⁷⁴ *Œuvres de François de La Mothe Le Vayer*, tome II, Partie II, Dresde, Michel Groell, 1756, *Opuscules ou Petits Traitez* (1^{ère} édition 1643), p. 30-31.

français est d'avis qu'il n'y a pas de songes divins et que toute démarche d'interprétation des songes est vaine et nulle, parce que l'on ne possède pas de règles précises (parmi ceux qui les interprètent, il y a d'ailleurs des divergences : les uns le font par analogie, les autres les entendent à rebours). Il reprend l'argument aristotélicien selon lequel Dieu choisirait les meilleurs hommes s'il voulait leur envoyer des révélations par des songes, alors que l'expérience onirique n'est pas réservée exclusivement aux sages. En fait, à l'origine de ces visions de l'avenir se trouvent les vapeurs et les fumées confuses des mélancoliques, des hommes abandonnés au vin, ou des furieux : « Cependant comme on n'observe que ces songes-là qui ont eu quelque chose de merveilleux dans l'événement, la vaine bizarrerie des autres les faisant négliger, on attribue facilement à la Divinité, ce qui n'est qu'un pur effet du hasard et de la Fortune¹⁷⁵ ». Ces rêveries ne font que troubler notre imagination par leur extravagance et même la loi divine défend d'observer les songes ; l'Ecclésiaste leur dénie absolument toute espèce d'intérêt : « c'est comme s'amuser à vouloir embrasser son ombre, ou à suivre du vent, que de perdre le temps à considérer un Songe. »¹⁷⁶

Rejeté du domaine des œuvres sérieuses, le songe, et avec lui la divination, n'a pas d'autre solution que de chercher son prestige dans la littérature, qui n'éprouve aucune gêne, bien au contraire, à poursuivre des apparitions illusoires ou à représenter des ombres. Il subsiste ainsi, à l'aube de l'âge classique, tout un domaine de superstitions et de savoirs « déchus », hérités des cultures antérieures, qui prennent une forme de revanche littéraire dans un univers mental qui plaçait très haut, par ailleurs, la rationalité.

L'histoire du traitement littéraire des phénomènes surnaturels depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours exigerait à elle seule plusieurs volumes de recherche, Ce que nous voudrions simplement souligner, en guise de conclusion, c'est la richesse du « patrimoine » surnaturel qui s'offrait aux auteurs français du XVII^e siècle. Certes, la pratique oraculaire avait disparu depuis longtemps ; certes, l'Eglise regardait d'un œil sévère tout ce qui pouvait ressembler de près ou de loin

¹⁷⁵ La Mothe Le Vayer, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 46.

à des pratiques païennes. Mais l'héritage « surnaturel », ou, pour épouser le regard de l'Occident moderne, l'héritage « irrationnel » de l'Antiquité semble s'être, malgré toute attente, largement transmis aux écrivains du classicisme français, en suivant, pour l'essentiel, deux voies distinctes, mais convergentes.

La première correspond à la tendance humaine universelle, en France comme ailleurs, à refuser la rationalisation radicale et absolue du monde réel : on peut interdire les oracles, on ne peut pas interdire les songes, et libre à chacun, en son for intérieur, de se convaincre que les songes sont parfois plus que des songes. L'image, devenue désormais presque caricaturale, de l'Inquisition ne saurait faire oublier le succès que connurent, au Moyen Âge, les ouvrages d'astrologie, les prophéties sur la fin du monde, ou même, tout simplement, les incantations magiques. Le nombre des femmes brûlées pour satanisme et sorcellerie témoigne à lui seul du succès, réel ou fantasmé, de ces pratiques. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que le public français de l'âge classique *croyait réellement* en la justesse de l'oracle de Delphes ou en la magie de Médée : mais il faut bien être conscient que le surnaturel, qu'il soit condamné ou qu'il fasse, au contraire, l'objet de pratiques secrètes, n'avait rien, dans ses principes, de fondamentalement exotique au siècle de Racine.

La seconde, plus subtile, tient au statut définitivement à part du domaine littéraire, lieu d'élaboration d'œuvres fictives, et par là même, douées d'une certaine liberté intellectuelle. Les auteurs dramatiques français, en représentant sur scène les tours de magie de Médée, pouvaient jouer de cette ambiguïté essentielle et inhérente à l'œuvre littéraire : sans doute les spectateurs d'Euripide et de Sénèque accordaient-ils plus de *réalisme* à de telles pratiques que ceux de Corneille, mais rien n'empêchait ces derniers de goûter, l'espace d'une représentation, au paganisme le plus pur, que ce soit pour le rejeter avec horreur ou pour se laisser pénétrer de sa saveur inconnue. De l'autre côté du rideau, l'héritage antique offrait non seulement la même ambiguïté religieuse, mais, de façon peut-être plus féconde encore sur le plan théâtral, démultipliait les possibilités dramatiques.

Partie 3. Esthétique de l'irrationnel et évolution des genres

L'étude successive de la morphologie de l'irrationnel dramatique au XVII^e siècle et de ses sources, notamment antiques, nous conduit vers l'étude d'un troisième volet, crucial pour la compréhension de la présence obsessionnelle des thèmes que nous avons choisis : il s'agit de l'esthétique de l'irrationnel théâtral, et de son évolution, entre 1610 et 1680. Si dans la première partie nous nous sommes efforcé de présenter une vision globale de l'écriture théâtrale de l'irrationnel pendant cette période, nous allons maintenant nous demander si l'on peut vraiment parler de spécificités génériques dans le traitement dramatique de l'irrationnel. Le modèle antique, essentiellement tragique, tend-il à se diffuser dans tous les genres qui se développent au XVII^e ? Existe-t-il des domaines privilégiés pour les manifestations irrationnelles que nous avons définies ? Et surtout, peut-on déceler une évolution claire dans la manière d'écrire l'irrationnel tout au long du siècle ? Mais avant d'analyser les spécificités génériques et les évolutions ponctuelles, il nous a semblé important de cerner la place de nos thèmes dans le paradigme plus large du merveilleux.

1. Irrationnel et merveilleux

L'écriture de l'irrationnel est intimement liée à une catégorie esthétique centrale dans la production littéraire de l'époque, le merveilleux. Les sujets choisis appartiennent, nous l'avons vu, à la mythologie antique, lieu propice à l'irruption du surnaturel¹⁷⁷. Cette connivence avec la mythologie gréco-latine présentait en outre, pour les auteurs, l'avantage de rendre le merveilleux vraisemblable¹⁷⁸ ; aussi les divinités antiques en viennent-elles à peupler, par un phénomène de

¹⁷⁷ Comme le montre Christian Delmas, « La mythologie, sa diffusion le prouve, conserve une emprise réelle sur l'imaginaire du XVII^e siècle, proche encore par bien des aspects du sens de la merveille, de l'irrationnel, voire du magisme du siècle précédent. » (« Comment parler de mythe littéraire au XVII^e siècle ? L'exemple du théâtre », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n° 159, 1988, (p. 207-216), p. 208).

¹⁷⁸ Cf. Philippe Sellier, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" », in : *La Mythologie au XVII^e siècle*. Actes du 11^e Colloque du C.M.R. 17, recueillis et publiés par Louise Godard de Donville, 1982, p. 43-48.

contamination, des sujets qui n'ont plus rien à voir avec les sources anciennes, notamment dans des pastorales. La fréquence des théophanies dans les pièces à éléments irrationnels ne doit toutefois pas nous faire penser qu'il s'agit là de l'unique utilisation du merveilleux. Les songes et les oracles (autres que ceux qui impliquent une apparition des dieux) participent eux aussi, d'une logique de la merveille que l'on pourrait appeler « adoucie » ; ils constituent une sorte de « demi-machines », pour citer Le Bossu, parce que les dieux y font sentir leur présence sans pour autant apparaître en chair et en os, d'une manière extraordinaire¹⁷⁹. Quant à la magie, ses machines se situent plutôt du côté des interventions miraculeuses des dieux antiques, mais son prestige reste moindre, tout simplement parce que son action a bien souvent une étendue plus réduite (le magicien ou la magicienne qui, malgré leurs pouvoirs, échouent dans leurs désirs amoureux constituent un véritable *topos* des pièces à magie).

Rendre le merveilleux vraisemblable constitue le principal défi des auteurs qui choisissent d'introduire des éléments surnaturels dans les actions. Lorsque Le Bossu rappelle, dans son *Traité du poème épique*, les préceptes aristotéliens sur le merveilleux et le vraisemblable, il insiste sur la nécessité que les poètes dramatiques, à la différence des épiques, aient « plus d'égard au Vrai-semblable qu'au Merveilleux (...) La raison de cette différence est que l'on voit ce qui se fait dans la Tragédie et que l'on n'entend que par des récits les aventures de l'Épopée »¹⁸⁰. Mais l'avantage d'un poème dramatique consiste dans l'existence du partage entre la scène et la coulisse : si les apparitions divines peuvent être mises sous les yeux des spectateurs, grâce aux machines, les métamorphoses, elles, seront reléguées dans le hors-scène¹⁸¹.

Corneille apportera, dans son *Discours de la tragédie*, un point de vue plus prescriptif pour ce qui est de la relation merveilleux - vraisemblable : les auteurs peuvent puiser dans les sources antiques des sujets merveilleux par définition,

¹⁷⁹ *Traité du poème épique*, Paris, Michel Le Petit, 1675, p. 163.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 343.

¹⁸¹ Cela dit, plusieurs pastorales n'hésitent pas à représenter des métamorphoses sur la scène ; l'absence de didascalies conséquentes ne nous permet pas de comprendre comment ces métamorphoses étaient réellement mises en scène. Ainsi, dans *Endymion ou le ravissement*, tragi-comédie pastorale de La Morelle (1627), deux bergers, Roselle et Phylidon sont transformés respectivement en rocher et en arbre après avoir bu d'une source enchantée. Pendant plus d'un acte ils gardent cette forme, qui ne leur a pas fait perdre le don de la parole et, par une seconde métamorphose, cette fois d'origine divine, redeviennent humains.

comme ceux des *Métamorphoses* d'Ovide, mais ils ne doivent plus inventer sur ce modèle. Et toute interpénétration entre ce monde merveilleux, avec son fonctionnement propre, et le monde historique est bannie ; les deux types de vraisemblable sont incompatibles. Les sujets aptes à recevoir le merveilleux, du moins dans le genre tragique, ne sont plus infinis, mais leur définition ne pose pas problème. Saint-Evremond approfondira cet aspect, en se tournant – dans une perspective tout aussi subtile que lorsqu'il compare, comme nous l'avons vu, les tragédies ancienne et moderne – vers la signification profonde du merveilleux antique. Dans son discours « Du merveilleux qui se trouve dans les poèmes des anciens », il récuse, appliquant une vision chrétienne aux divinités antiques, les interventions des dieux qui causent des malheurs ou se comportent d'une manière moralement intolérable : « Il n'y a pas un des Dieux, dans ces Poèmes, qui ne cause aux hommes les plus grands malheurs, ou ne leur inspire les plus grands forfaits. Il n'y a rien de si condamnable ici bas, qui ne s'exécute par leur ordre, ou ne s'autorise par leur exemple (...) »¹⁸² Et Saint-Evremond de préférer, bien que sans enthousiasme, les personnages des enchanteurs, qui appartiennent au merveilleux de la chevalerie, à ces dieux.

En effet, si le merveilleux magique a joui d'une telle fortune tout au long du siècle, c'est sans doute aussi en raison de sa position intermédiaire entre le merveilleux païen et le merveilleux chrétien des pièces hagiographiques. Comme l'a montré Noémie Courtès au sujet de la persistance des magiciens dans la littérature du XVII^e siècle, ces personnages participent du merveilleux païen au même titre que les dieux ; le merveilleux magique s'avère être compatible avec les deux autres formes, en revendiquant une place « médiane »¹⁸³.

L'évolution dans la manière de traiter l'irrationnel sur la scène, que nous allons tenter de mettre en lumière, s'explique également par une nouvelle conception du merveilleux théâtral. Tirillée entre montrer ce qui est normalement invisible ou se contenter de le suggérer, la production théâtrale de la fin des années 1670 choisira d'emprunter la seconde voix, la première étant prise par l'opéra. La fin de l'*Iphigénie* de Racine en constitue l'exemple éloquent : le choix du récit

¹⁸² Dans : *Oeuvres en prose*, textes publiés avec introduction, notices et notes par René Ternois, tome IV, Paris, STFM, 1969, p. 190-191.

¹⁸³ Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement*, *op. cit.*

pour ce dénouement peut paraître en discordance avec l'extrême tension tragique qui s'était accumulée tout au long de la pièce. Ce choix s'explique en effet par le nouveau traitement du merveilleux que propose Racine ; il s'éloigne volontairement du merveilleux antique ou de l'opéra, trop artificiel à cause de l'intervention des machines, pour chercher, comme le montre Georges Forestier, « l'émerveillement poétique, c'est-à-dire le sublime »¹⁸⁴. Or le sublime concilie l'exagération mythique et le vraisemblable dramatique, en réalisant un point de rencontre, à travers le discours, entre l'enthousiasme et le rationnel¹⁸⁵. C'est, en un sens, entre ces deux pôles que se constituera l'écriture théâtrale de l'irrationnel au XVII^e siècle.

2. Genres dramatiques et place de l'irrationnel

Malgré un préjugé qui voudrait lier ses thèmes à la seule esthétique baroque, et les voir bannis du théâtre purement classique, l'irrationnel ne quitte point la scène française au XVII^e siècle. L'analyse chronologique de notre corpus montre cependant une fréquence plus accrue au début de la période (entre 1610 et 1655), due en partie à la production très importante d'Alexandre Hardy – des centaines de pièces dont on a gardé pas moins de trente-quatre. L'irrationnel ne disparaît certes pas entre 1655 et 1680, mais ses formes changent et l'accumulation « paratactique » de différentes manifestations dans une seule pièce se fait de plus en plus rare. Ces changements s'expliquent en partie par les modifications plus générales d'esthétique et par la disparition ou l'essoufflement de certains genres, tels que la pastorale ou la tragi-comédie. Aussi nous a-t-il semblé intéressant d'esquisser des tendances dans l'écriture de l'irrationnel par le prisme des spécificités génériques. Si les évolutions qui concernent nos manifestations vont de pair avec la modification de l'esthétique des genres, elles peuvent servir de révélateur ou bien « tester » des concepts de l'histoire littéraire, comme l'opposition entre le modèle baroque et le modèle classique.

¹⁸⁴ Jean Racine, *Œuvres complètes*, tome I, éd. par Georges Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1558.

¹⁸⁵ Comme l'explique le Pseudo-Longin dans son *Traité du sublime*, la scène où Oreste voit les Erynies participe de la majesté et grandeur d'expression propre au sublime justement parce qu'il s'agit là des hallucinations d'un personnage en proie à la folie, et non pas d'une exagération mythique.

Certes, les généralisations opérées lorsqu'on s'efforce d'ébaucher une évolution chronologique dans le domaine littéraire présentent des risques épistémologiques évidentes : certaines spécificités sont parfois gommées parce qu'elles n'entrent pas dans un paradigme pressenti, d'autres peuvent être mises en avant, alors qu'elles ne s'appliquent qu'à une minorité de la production d'une période. L'idée même de périodisation est contestée pour son caractère parfois simplificateur¹⁸⁶ ; elle tend à ignorer les réminiscences des étapes précédentes dans une période donnée. Et, sur ce chapitre, le théâtre du XVII^e n'est pas dépourvu de surprises : comme nous allons le voir, l'apparition et la généralisation d'un modèle n'effacent pas les tendances archaïsantes d'une partie de la production. Il ne faudrait toutefois pas exagérer l'ampleur de cette production archaïsante, qui reste, dans l'ensemble, « marginale », y compris sur la plan géographique : alors que la différence entre créations parisiennes et pièces provinciales a tendance à s'accroître de plus en plus au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle, ce sont précisément ces dernières qui gardent plus que les autres des traits que l'on aurait pu considérer comme disparus dans l'écriture de l'irrationnel.

Lorsque l'on analyse statistiquement la répartition générique des pièces du corpus, on est tout de suite frappé par la place prépondérante occupée par la tragédie : sur 205 pièces, 107 sont des tragédies (sans compter les tragédies en musique), loin devant la tragi-comédie, qui ne compte que 44 occurrences (nous avons considéré, en suivant Jacques Scherer, que les tragi-comédies pastorales appartenaient au genre pastoral). Enfin, les genres les moins bien représentés sont la pastorale – ce qui s'explique également par la disparition progressive du genre – et la comédie, peu propice aux représentations de l'irrationnel. Ces résultats viennent conforter la place du modèle antique, tragique par excellence, dans l'écriture de l'irrationnel au XVII^e siècle ; tout se passe comme si le filon tragique, qui jouit du prestige de ses sources, se diffusait dans les autres genres.

La tragédie, fortement influencée, surtout au début du siècle, par le modèle antique, témoigne d'une préférence pour des manifestations telles que le songe

¹⁸⁶ Pour une très bonne mise au point sur la question de la périodisation de la production théâtrale de notre époque, voir Pierre Pasquier, « Les âges de Protée : la périodisation de la vie théâtrale au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 34, 1998, p. 139-160.

prémonitoire, sous ses différentes formes, et l'oracle à origine divine, mais accepte également dans son personnel des magiciens antiques et des devins. Par ailleurs, les simples allusions à la magie, sans qu'il y ait une réelle représentation, sont nombreuses, ce qui veut dire que les personnages de tragédie vivent dans une ambiance fortement marquée par les pratiques divinatoires et magiques. Quant à la folie, la tragédie préfère, toujours sous l'influence de l'Antiquité, la forme furieuse qui a comme origine les remords. Le schéma évoqué par Florence Dupont pour les tragédies de Sénèque¹⁸⁷ offre une grille de lecture stimulante pour la tragédie du XVII^e : un personnage commet un crime si abominable qu'il ne peut être expié selon les lois humaines habituelles (*nefas*). C'est l'horreur de ce crime qui fonde la tragédie : le héros, traversé par une douleur physique et morale insoutenable, ne réussit à s'en échapper momentanément qu'à travers une crise de folie (*furor*). Ajax constitue un cas à part : le héros sombre dans la fureur après une douleur morale, et la seule issue qui lui reste, c'est la mort. La folie peut parfois être envoyée directement par les dieux, comme dans le cas d'Hercule, ce qui modifie là encore le schéma habituel : le *dolor*, au lieu de précéder la crise de *furor*, lui succède, puisqu'il coïncide avec la rémission de la folie et la prise de conscience de la gravité des actes.

La persistance des thèmes dans la tragédie s'accompagne toutefois d'une évolution manifeste dans la représentation scénique des éléments irrationnels, sans qu'il faille pour autant y voir le signe d'une disparition ou d'une perte de prestige. Le meilleur exemple en est celui du *topos* du songe prémonitoire : il se retrouve dans les pièces de théâtre tout au long du siècle, alors que son traitement dramatique subit des changements importants. Au tout début du siècle, Alexandre Hardy fait preuve d'une obsession envers la représentation dramatique des songes, allant jusqu'à les mettre en scène très concrètement, et à les introduire dans pas moins de vingt pièces de théâtre – sur les trente-quatre qui nous ont été transmises. Le songe est tantôt figuré par une ombre parlante¹⁸⁸, qui s'adresse directement au songeur représenté en train de dormir sur la scène¹⁸⁹, tantôt par le récit d'une

¹⁸⁷ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, *op. cit.*, plus particulièrement p. 55-84.

¹⁸⁸ C'est ainsi que Jacques Morel reconstitue le jeu de scène des fantômes : « Ces personnages effroyables s'avançaient sur scène en vacillant et récitaient leur tirade sur un ton élevé et d'une voix sifflante » (« La présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1951, p. 155).

¹⁸⁹ On a affaire ici au type que Macrobe, dans sa fameuse classification des songes, appelait *oraculum*.

apparition ou d'un songe symbolique¹⁹⁰. A la même époque, les auteurs hésitent entre les représentations directes et les récits ; la génération qui fait ses débuts vers 1630 – Mairet, Rotrou, Scudéry, Tristan L'Hermitte – prend résolument le parti du relaté sur le montré. Tristan L'Hermitte affiche ouvertement sa filiation avec le théâtre de Hardy, puisqu'il reprend deux sujets déjà traités par celui-ci (*La Mariane* et *Panthée*) et introduit, dans chacune de ses cinq tragédies, au moins un songe prémonitoire. La différence entre le début du siècle et les années 1630-1640 ne se situe pas uniquement dans la prééminence du récit, mais aussi dans la motivation du songe dans l'action de la pièce, alors qu'au début du siècle l'expérience onirique ressemble plutôt à un simple « ornement ». Le point culminant de cette intégration parfaite du songe dans une intrigue fondée sur la reconnaissance, qui fait penser à la technique utilisée plus particulièrement pour les oracles (cf. la première partie), sera l'*Athalie* de Racine (1691), dont l'action est construite autour du songe.

Déjà, chez Hardy, le traitement tragique s'imposait comme un modèle fort pour l'écriture des séquences oniriques ; les auteurs de notre période auront tendance à se servir du prestige de la tragédie pour utiliser des *topoi* comme le songe prémonitoire ou l'oracle dans la tragi-comédie, la pastorale ou même la comédie, quitte à les vider de leur sens. Ainsi, Rotrou, dans sa comédie *La Belle Alphrède* (1639), utilise le lieu commun du songe funeste qui ne s'avère être qu'une illusion, afin de justifier, aux yeux des personnages, une mort feinte. La prémonition bien réelle – car le songe n'est pas feint – subit donc une dévalorisation en ce qui concerne sa signification immédiate, mais entre parfaitement dans la logique de feinte.

La tragi-comédie et la tragi-comédie pastorale conservent bon nombre de caractéristiques tragiques dans le traitement de la prémonition à travers les songes ou les oracles. Ce qui change, c'est l'issue, qui devient heureuse, la plupart du temps grâce à des artifices de langage : une identité méconnue, un flottement syntaxique permettant plusieurs lectures, l'emploi de termes polysémiques, etc. Nous pouvons remarquer également que des détails de mise en scène franchissent les frontières des genres : dans la tragédie, les héros sont parfois en train de dormir

¹⁹⁰ Le type *somnium*, chez Macrobie, qui annonce le futur d'une manière allégorique, voilée.

dans leur lit, avant de se réveiller en sursaut ; dans la pastorale ou la tragi-comédie, il est fréquent que les personnages s'endorment à même le gazon. Les scènes de réveil présentent, malgré les circonstances différentes dans lesquelles le songe a lieu, des similitudes entre les genres. Ainsi, la scène du songe et du réveil en sursaut de Calphurnie, dans *La Mort de César* de Scudéry, qui a peut-être servi de modèle au début de la *La Mariane* de Tristan L'Hermitte¹⁹¹, ressemble étrangement à la scène du songe de Camille, dans *La Généreuse Allemande* de Mareschal (1631). Dans les deux cas, une femme dort et crie pendant le songe qu'elle est en train de faire, devant d'autres personnages, témoins de la scène. Dans la tragédie de Scudéry, Calphurnie est réveillée par César, alors que, dans la tragi-comédie de Mareschal, Camille se réveille toute seule, effrayée par les images du songe. S'ensuit alors le récit du songe funeste. Peut-être la tragi-comédie exerçait-elle, à son tour, une influence sur la tragédie dans l'écriture d'un *topos* particulièrement à la mode.

Quant à la comédie, elle s'éloigne de plus en plus de l'expérience onirique : deux comédies de Rotrou, *La Célimène* (1636) et *Le Filandre* (1637), mettent en scène un personnage en train de dormir et de faire un songe. Il s'agit là de songes d'amoureux, provoqués par la tristesse et le désespoir, et ils s'accompagnent d'un éloge du sommeil comme espace privilégié, où les illusions peuvent devenir réalité ; plus rien ne relie ces songes au *topos* prémonitoire. Après Rotrou, la comédie ne contiendra plus de songes véritables ; c'est peut-être parce que la connotation tragique du thème était désormais considérée comme trop marquée.

Que des « vases communicants » aient bel et bien existé entre les différents genres, l'écriture de la folie le prouve également. Comme nous l'avons montré, la folie furieuse est une caractéristique de la tragédie, sous l'influence du théâtre de Sénèque. Les personnages tragiques qui en sont victimes appartiennent à diverses catégories bien définies : les régicides, les tyrans (car la folie ne convient pas aux rois), et ceux qui ont commis des crimes très graves. La folie de remords acquiert une telle fortune que les auteurs de tragi-comédies reprennent le *topos* antique sans se rendre compte qu'ils ne pouvaient en faire la même utilisation que la tragédie¹⁹².

¹⁹¹ Jacques Morel y voit le premier exemple de réveil en sursaut dans le théâtre du XVII^e (art. cit., p. 155-156).

¹⁹²Cf. les analyses de Gustave L. van Roosbroeck : « The writers of tragi-comedies and pastoral plays appropriated quite naïvely these conventional madness scenes from the tragedies. Since by definition their works must end happily, they

La folie tragi-comique est surtout une folie amoureuse, et elle a comme source un quiproquo¹⁹³, ce qui explique pourquoi elle est suivie d'une guérison prompte (elle se rapproche, sur ce point, de la folie dans la pastorale, qui a comme cause la magie). C'est son caractère réversible qui a déterminé les analyses de Foucault sur la place de la folie dans la littérature du XVII^e¹⁹⁴ ; il faut, bien entendu, se garder des généralisations un peu hâtives qui voudraient réduire toutes les manifestations de la folie à celles présentes dans la tragi-comédie, et ce d'autant plus que le modèle reste celui de la tragédie. Car, même lorsqu'il ne s'agit que d'une erreur passagère, l'étrangeté saisissante des scènes de folie n'est pas pour autant annulée. Par ailleurs, l'une des représentations les plus fines sur le plan psychologique appartient à une tragi-comédie, *Cléomédon* de Du Ryer (1636)¹⁹⁵. La profondeur de la douleur de Cléomédon, qui se voit finalement refuser la main de la princesse après qu'elle lui avait été promise par le roi, fait que sa folie n'apparaît plus comme un simple accès, mais comme l'effet durable d'une réelle déchirure : sa fureur, loin de se réduire à une seule tirade conventionnelle, revient à plusieurs moments, elle resurgit même juste avant la fin de la pièce, car le héros souhaite se venger. Les autres personnages montrent d'ailleurs, par une suite de répliques, leur hésitation et leur embarras pour qualifier l'état de Cléomédon ; sans la scène de reconnaissance finale, qui scelle le mariage du héros et de la princesse, la guérison totale de la folie serait restée une gageure.

Pour Hélène Baby, ce n'est pas un hasard si le songe et la folie sont si fréquents dans la tragi-comédie ; le genre leur est propice, puisqu'il parvient à les imprégner de ses propres caractéristiques : « outre une réflexivité convenue qui décrit l'illusion théâtrale en général, ces motifs expriment aussi ce qui constitue la singularité de l'illusion tragi-comique.¹⁹⁶ »

gave to these scenes a happy dénouement. », « A Commonplace in Corneille's "Mélite": the Madness of Eraste », *Modern Philology*, vol. 17, 1919 (p. 141-149), p. 148.

¹⁹³ Cf. l'article de F. d'Angelo, « La follia amorosa nella tragicommedia », *Studi francesi*, 2002, p. 24-40.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 56-63.

¹⁹⁵ Sur la spécificité de cet « égarement » dans le contexte de la folie tragi-comique de l'époque, voir les analyses de Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981, p. 134, et de Georges Forestier, *L'Esthétique de l'identité*, *op. cit.*, p. 504.

¹⁹⁶ Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 239. Pour l'auteur, la tragi-comédie serait typiquement intéressée par le spectacle du dormeur, plutôt que par celui du songe proprement dit, mais cette hypothèse est contredite par la présence, dans les autres genres (tragédie, comédie, pastorale), de nombreuses représentations du dormeur sur la scène : il ne s'agit donc pas là d'une caractéristique propre à la tragi-comédie.

Quant à la magie, elle peuple à loisir les différents genres, sans disparaître à aucun moment. Son genre de prédilection reste la pastorale, qui, elle, s'efface complètement dans les années 1640 ; en revanche, la magie devient une constante des pièces à machines et garde une certaine présence même dans la tragédie, grâce aux figures de magiciennes antiques, telle Médée. Cela dit, sa persistance est toute relative, car, dans l'intervalle 1660-1680, en dehors *La Conquête de la toison d'or* et *Circé*, la magie n'apparaît plus que dans quelques tragédies provinciales, au caractère nettement archaïsant.

Un constat encore plus tranché concerne la folie, qui disparaît peu à peu de la scène française : *Andromaque* (1667) est la dernière tragédie de notre corpus qui contient encore une folie de remords, signe tragique par excellence ; la dernière représentation de la folie, toujours dans un sujet antique, concerne la fureur prophétique de Cassandre, dans *Agamemnon* de Boyer (1680). Les autres genres ne s'intéressent plus, pour ainsi dire, à la folie, une seule comédie, *Les Fous divertissants* (1680) reprenant le thème de la folie hospitalisée, dans la lignée de Desmarets ou de Beys. Nous pouvons proposer plusieurs explications à ce phénomène frappant d'effacement progressif. D'un côté, les « fous raisonnables », que nous avons volontairement écartés de nos analyses, peuplent de plus en plus la scène française dans la seconde moitié du siècle et ils parviennent à écarter la véritable folie. De l'autre côté, la tragédie, qui avait imposé le modèle du *furor* sénéquien, évolue ; ainsi, la fureur a infiltré l'écriture tragique, tout comme, sous une forme radoucie, elle a envahi la comédie, au point de perdre son identité. Comme le montre Jean-Yves Vialleton, « avec le classicisme, les passages de fureur tendent à constituer stylistiquement des passages bien délimités : appellatifs libres dans un texte qui tend à les coder, tutoiement de fureur dans un texte qui prend pour modèle l'usage ordinaire et qui a abandonné le tutoiement poétique, usage libre de l'apostrophe dans un texte qui lui fixe des règles sociales d'emploi¹⁹⁷. » Cette fureur rhétorique bien maîtrisée devient donc un signe tragique, mais elle n'est plus qu'une passion parmi d'autres¹⁹⁸.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 639.

¹⁹⁸ Analysant les fameuses « fureurs d'Oreste », Gilles Declercq parle de « fureur syllogistique », car elle « revêt une forme éminemment logique, et très exactement *sophistique* » (« Poéticité *versus* rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine », in : *Racine et / ou le classicisme*, Tübingen, Gunter Narr, 2001, p. 41).

L'autre grand *topos* de la tragédie, le songe prophétique semble avoir joui d'un meilleur sort ; avec l'oracle, il continue à peupler la scène tragique, y compris après 1660. Mais il faut nuancer ce constat de pérennité : à part quelques sujets antiques, le songe n'apparaît plus, après 1665, que dans des tragédies hagiographiques – *Geneviève ou l'innocence reconnue*, *Eugénie*, *Dipne* –, la plupart étant provinciales. L'écriture de l'irrationnel dans les pièces provinciales des années 1665-1680 témoigne par ailleurs d'un archaïsme assumé dans le choix des thèmes et dans la représentation (Blessebois n'hésite pas, en 1675, à figurer un fantôme dans *Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue*). L'onirisme tragique se voit ainsi réduit au maximum, puisqu'il disparaît quasiment de la scène parisienne, celle qui impose la mode, et qu'il se spécialise pour une catégorie très restreinte de sujets. Il est intéressant de noter que le seul auteur qui réutilise le songe tragique après 1680 est Racine, dans deux tragédies à sujet biblique, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691).

La fin du siècle sonne donc le glas de l'irrationnel dramatique ; si l'on met en parallèle le nombre des pièces à éléments irrationnels appartenant à un genre et l'ensemble de la production générique des différentes décennies de la période 1610-1680¹⁹⁹, on remarque une baisse dans la présence de l'irrationnel à partir de 1650. Ainsi, entre 1610 et 1640, près de la moitié des tragédies créées (48%) contenaient des éléments irrationnels (le record est détenu par la période 1620-1629, où pas moins de 23 tragédies sur un total de 33 mettent en scène des éléments irrationnels) ; après 1650, la proportion a chuté à environ un quart (28%) de la production tragique. Pour la tragi-comédie, les différences de pourcentage sont moindres, mais l'on constate néanmoins une forte baisse du poids de l'irrationnel après la décennie 1630-1639, puis sa disparition définitive après le milieu des années 1660.

L'analyse statistique est confortée par l'examen de quelques réécritures, où l'on observe également une tendance à l'effacement des éléments irrationnels. Lorsque Pradon écrit son *Pirame et Thisbé*, il renonce au songe de la mère, qu'avait utilisé Théophile de Viau. *Phèdre* de Racine et *Phèdre et Hyppolite* de

¹⁹⁹ Nous utilisons les données présentes dans l'annexe de *La Dramaturgie classique en France* de Jacques Scherer (Paris, Nizet, 1986).

Pradon ne gardent plus trace du songe conventionnel introduit, trente ans auparavant, par Gilbert. L'écriture de la folie subit un traitement analogue : la *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Médor* (1620) octroyait une place de choix à la folie de Roland, décrite avec de nombreux détails pendant plusieurs actes ; lorsqu'il écrit, en 1664, *Les Amours d'Angélique et de Médor*, Gilbert construit un sujet complètement différent, où la folie ne garde plus qu'une place marginale, et n'est évoquée que par deux vers. Enfin, un dernier exemple éloquent concerne les différences entre *Les Danaïdes* de Gombauld (1644) et *Lyncée* de l'abbé Abeille (1678). Si la première tragédie est véritablement imprégnée du monde de l'irrationnel (songes, prophéties, devins, présages), la seconde est résolument une tragédie galante, qui contient à peine quelques allusions à l'ancienne prophétie de Danaüs. Celle-ci est d'ailleurs utilisée dans des buts à la fois politiques et amoureux par plusieurs personnages et ne se réalise que métaphoriquement : Danaüs ne sera pas tué par son gendre, mais seulement avec l'épée de ce dernier. L'irrationnel a donc perdu son prestige tragique au profit d'une autre esthétique.

En même temps, comme par une logique de transfert, l'opéra – la tragédie ou la pastorale lyrique – reprend, à partir de 1673, certaines représentations plus crues, qui avaient disparu du théâtre après 1640 : le caractère spectaculaire de la magie, les scènes débordant de violence, la représentation concrète des songes (en tant qu'apparition) et d'autres phénomènes surnaturels. Catherine Kintzler identifie ainsi les éléments qui caractérisent la scène lyrique par rapport au théâtre proprement dit : « prédominance des enchantements, du merveilleux, (...), représentation d'éléments qui n'étaient que racontés ou suggérés sur la scène dramatique, prédilection pour une météorologie spectaculaire, métamorphoses, déguisements suivis de reconnaissances, fréquence des scènes sacrées (qui peuvent être, à l'occasion, des scènes maudites), [...] »²⁰⁰. L'opéra français, à ses débuts, semble, par ailleurs, opérer une synthèse féconde entre plusieurs genres dramatiques : « une sorte de synthèse des traditions dramatiques antérieures, l'opéra vénitien, les pièces de machines, qui ont élaboré des modèles que nous

retrouvons, plus ou moins adaptés, dans l'ensemble de cette production lyrique », comme le montre Laura Naudeix, qui y voit « un théâtre du spectaculaire, de la mise en image, voire de l'imagerie, de la force expressive du geste et de l'évidence de l'action.²⁰¹ »

L'exemple de la mise en scène des songes est très révélateur en ce sens ; *Atys* de Quinault (1676) figure non seulement le héros en train de dormir sur la scène, mais aussi le dieu du sommeil en train de lui parler, ainsi que des « troupes de songes »²⁰², comme l'indiquent les didascalies : « *Les songes agréables approchent d'Atys, et par leurs chants et par leurs danses, lui font connaître l'amour de Cybèle et le bonheur qu'il en doit espérer.* » ; « *Les Songes funestes approchent d'Atys, et le menacent de la vengeance de Cybèle s'il méprise son amour, et s'il ne l'aime pas avec fidélité* » (III, 4). Ces apparitions merveilleuses s'effacent dès que le héros se réveille en sursaut. Une telle représentation du songe prémonitoire rappelle, dans un registre bien différent, *Antioche* de Le Francq, une tragédie parue en 1625, où Ptolomé a de telles visions : « *Des petits songes arrivent au theatre qui de pavots endormant Ptolomee, & les siens, produisent les monstres qu'il racontera cy apres.* » (I, 5). Les songes n'y sont pourtant pas individualisés et ne s'adressent pas au héros ; l'accès au contenu du songe se fait toujours par le biais du récit. La distance entre la pièce de 1625 et la tragédie lyrique représentée cinquante ans après, s'explique, d'une part, par l'augmentation du « spectaculaire », grâce aux nouvelles techniques de mise en scène propres au théâtre à machines, et par un changement d'esthétique : l'ambiance du songe d'*Atys*, même lorsqu'il se transforme en songe funeste, reste agréable.

3. L'écriture parodique de l'irrationnel

Nous avons volontairement laissé de côté, jusqu'à présent, toutes les situations dans lesquelles l'irrationnel a été vidé de son sens, par le biais de la mystification ou de la dérision. Les faux magiciens peuplent bon nombre de pièces (pastorales, comédies), la folie apparaît souvent comme un déguisement efficace

²⁰⁰ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, Paris, Minerve, 1991, p. 220.

²⁰¹ Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, H. Champion, 2004, p. 474.

²⁰² C'est le terme employé dans la liste des acteurs.

pour faire avancer l'action, les fausses prédictions peuvent engendrer des péripéties et même les apparitions d'ombres tournent aux *lazzi*. L'une des raisons à l'origine de cette abondance des faux-semblant pourrait être justement la sur-utilisation de ces thèmes, qui a contribué à leur accorder une « réputation » de procédé littéraire, voire de cliché²⁰³. Cet irrationnel au second degré témoigne, paradoxalement, de la place importante qu'occupaient ces représentations dans le théâtre de l'époque : pour que la parodie soit efficace, il faut que son référent jouisse d'une bonne connaissance et même d'un certain prestige auprès des spectateurs ou des lecteurs.

La fausse magie est une véritable obsession dans le théâtre du XVII^e siècle ; les magiciens charlatans apparaissent tôt et, même lorsqu'ils sont munis de pouvoirs véritables, le soupçon de la tromperie se glisse chez les personnages qui ont affaire à eux. Les personnages aiment se déguiser en magiciens pour atteindre leurs buts, souvent amoureux, comme Sélidore dans la tragi-comédie de Léon Quenel (1639), Francion, dans la comédie de Gillet de la Tessonerie (1642) ou le valet du marquis de Saint-Amour, dans *Le Jaloux invisible* de Brécourt (1666). On forge même des faux oracles, comme dans *Amaranthe* – pastorale créée en 1630, où la dimension ludique est importante –, mais les vrais oracles interviennent juste à temps pour dévoiler la supercherie.

Dans un second temps, la magie elle-même apparaît comme une véritable illusion, et non seulement ses agents malhonnêtes. Ainsi, Lambert, dans sa comédie *La Magie sans magie* (1656), crée le personnage d'un valet un peu simple, qui prend Astolfe pour un magicien, mais c'est Astolfe lui-même qui dénonce cette méprise, car il dit être tout simplement savant. Le peu d'efficacité de la magie ou de l'astrologie est plus d'une fois affirmé : les astrologues sont en fait des faux astrologues²⁰⁴, et les devineresses pêchent par charlatanerie²⁰⁵. L'essor de

²⁰³ En analysant le *topos* de l'apparition de l'ombre dans les tragédies du XVII^e siècle, François Lecercle remarquait cette évolution vers la parodie (« L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance. », art. cit., p. 38-39).

²⁰⁴ Cf. la comédie de Thomas Corneille, *Le Feint Astrologue* (1650) ou bien chez De Visé, *Les Intrigues de la lotterie* (1669).

²⁰⁵ C'est ce qu'illustre une autre comédie de Thomas Corneille, *La Devineresse* (1679). Pour une analyse des enjeux de la pièce, voir l'article de Martial Poirson, « Les classiques ont-ils cru à leurs machines ? La force du surnaturel dans *La Devineresse* ou *Les Faux enchantements* », *Revue d'histoire du théâtre*, 2004, p. 181-194.

la comédie, après 1660, ne fait qu'accentuer la préférence pour ce type de traitement parodique.

La fortune de la folie feinte tient elle aussi au déguisement parfait que représente le personnage du fou²⁰⁶ et aux nombreux effets comiques du procédé. Les fous véritables ont un grand potentiel de divertissement, ceux qui font semblant d'être fous apportent en outre la dimension « raisonnable » de leur mise en scène²⁰⁷. Autre avantage des scènes de folie feinte : morceaux de bravoure pour les comédiens, elles enrichissent la représentation. Ces personnages appartiennent d'abord à l'esthétique tragi-comique, où la folie feinte est une posture adoptée dans le but de dépasser un obstacle – comme Ménipe dans *La Généreuse Allemande* de Mareschal (1630), Lépante, dans *L'Illustre Corsaire* de Mairet (1637) ou encore Trasibule, dans la très shakespearienne pièce homonyme de Montfleury (1663). Ils entrent par la suite dans l'arsenal de la comédie, où la folie feinte est surtout occasion de rire et où le personnage qu'on prend pour fou ne se considère pas forcément comme tel (c'est le cas dans *Le Fou raisonnable* de Poisson ou *L'Héritier imaginaire* de Nanteuil).

Au risque d'avancer des évidences, il faut constater donc que plus on avance dans le siècle, plus la dimension parodique prend le pas sur la représentation proprement dite de l'irrationnel. L'essor de la comédie est peut-être la cause de cet épuisement des manifestations irrationnelles qui peuplaient, dans la première moitié du siècle, tous les genres, sans exception. Leur succès même fera qu'elles se videront facilement de sens et entreront dans les jeux intertextuels. Cette remarque ne s'applique pas, bien entendu, au théâtre lyrique, qui, lui n'en est qu'à ses débuts à la fin du XVII^e siècle.

Nous nous proposons, au début de cette partie, d'esquisser un tableau de l'évolution dans l'écriture dramatique de l'irrationnel de 1610 à 1680, en tenant compte des modifications qui apparaissent dans chacun des genres. Nous

²⁰⁶ Voir, à ce sujet, les analyses de Georges Forestier, *Esthétique de l'identité*, op. cit., p. 205 et sq. Parfois un simple déguisement peut donner la fausse impression que le personnage est fou : c'est le cas de Filipin, dans *Le Gardien de soy-mesme* (1654) de Scarron.

²⁰⁷ Rappelons également que vraie et fausse folie peuvent se rencontrer dans une seule pièce : l'intrigue de *L'Hospital des fous* et de sa réécriture, *Les Illustres fous*, de Beys repose sur le stratagème d'Alfrède et Luciane, qui passent leur temps à faire semblant d'être fous.

constatons la présence permanente des éléments irrationnels dans le théâtre, avec cependant une diminution de leur prestige après 1655. Certes, l'évolution n'est pas d'une uniformité absolue, et de grands auteurs tragiques comme Racine n'hésiteront pas à utiliser les thèmes dramatiques de la folie, des oracles ou des songes. Mais, dans l'ensemble, l'effet de mode disparaît, ou ne concerne plus, du moins, que l'écriture parodique de l'irrationnel, vidé de son sens, dans la comédie. Cette répartition chronologique ne coïncide que partiellement avec la division traditionnelle entre modèle baroque et modèle classique : les éléments irrationnels ne se limitent pas au théâtre baroque proprement dit. Le rôle joué par le baroque dans le succès de certains thèmes auxquels il est souvent lié (le songe, la magie, la folie), s'il reste incontestable, ne constitue pas la seule explication à leur longue fortune : le modèle antique joue également un rôle important dans la constitution d'une poétique de l'irrationnel. Quant au modèle classique qui s'impose après 1660, il ne parvient pas à effacer toute manifestation irrationnelle, d'autant plus que l'opéra vient au secours du merveilleux et du surnaturel, dont il forge une nouvelle esthétique.

Conclusion

Dans l'introduction de cette étude nous nous interrogeons sur les raisons de la présence obsédante des manifestations irrationnelles dans le corpus que nous avons défini. L'étude des formes et des structures, accompagnée d'une nécessaire réflexion sur la poétique prescriptive de l'époque, largement influencée par Aristote, nous a révélé quelques tendances fortes dans l'écriture théâtrale de l'irrationnel.

Ainsi, la présence récurrente des éléments irrationnels s'explique, certes, par des effets de mode et par le poids indéniable des conventions, mais l'on ne peut réduire ces manifestations à de simples ornements maniéristes. Il ne faut pas oublier que le prestige des représentations de l'irrationnel a ses racines dans la tradition antique ; le théâtre de Sénèque joue un rôle fondamental dans leur sur-utilisation par les auteurs du XVII^e siècle. L'étude de la tradition montre cependant que, dès l'Antiquité, l'irrationnel était une notion ambiguë et que les pièces de théâtre reflétaient les hésitations conceptuelles autour du surnaturel.

Les auteurs, lorsqu'ils ne parviennent pas à mettre les éléments irrationnels au centre de l'action, s'efforcent néanmoins de leur donner au moins une véritable motivation dans les pièces, grâce au rôle qu'ils jouent dans des moments-clés : récits d'exposition, péripéties, scènes de reconnaissance, etc. Les séquences irrationnelles se construisent selon des règles bien définies et acquièrent souvent une profonde signification dans les pièces, par le biais de procédés comme la mise en abîme ou la reconnaissance. Enfin, le choix des éléments irrationnels semble motivé en grande partie par leur dimension pathétique accrue ; les scènes à éléments irrationnels représentent une sorte d'instrument cathartique et suggèrent la présence d'un spectateur abstrait.

Signe de leur efficacité, de nombreuses pièces mettent en scène une accumulation d'éléments irrationnels dotés d'une grande force évocatrice. Aussi les auteurs vont-ils transposer les accessoires du modèle tragique dans les autres genres, tragi-comédie, pastorale, sans se rendre toujours compte de certaines incompatibilités. La tragédie occupe toutefois une place de choix dans notre corpus et elle gardera, jusqu'au début des années 1680, plusieurs éléments irrationnels

comme les songes et les oracles. Mais l'évolution est frappante : la proportion des pièces à éléments irrationnels dans l'ensemble des créations chute, et, après 1665, ce sont souvent les pièces provinciales, archaïsantes, qui gardent ces thèmes. Ce crépuscule de l'irrationnel s'explique aussi par une nouvelle conception du merveilleux, où l'on préfère diminuer les effets spectaculaires et tenter d'exprimer l'irreprésentable par le discours. En même temps, la comédie s'empare de l'irrationnel pour en proposer une écriture parodique appuyée : la magie est une fausse magie, les fous s'avèrent être raisonnables, les fantômes sont des feintes, etc. Comme pour contrebalancer cette relative déchéance, l'opéra reprendra à l'envie la multitude de représentations irrationnelles qu'avait consacrées le théâtre de 1620 à 1650, ce véritable âge d'or de l'irrationnel.

L'approche poétique que nous avons adoptée atteint cependant ses limites. Elle décrit des structures, et autorise une analyse diachronique, centrée sur l'évolution de l'esthétique, mais elle ne rend pas compte des spécificités liées au discours, alors que, pour notre thématique, cet aspect reste central. Dans la suite de la thèse, elle sera donc doublée par une deuxième approche, rhétorique, qui n'occupe qu'une place mineure dans ce travail. Il s'agira d'analyser en détail le discours véhiculé par les séquences à éléments irrationnels, afin de mettre au jour les *topoi* utilisés, l'*éthos* des personnages qui y interviennent, leurs rôles codifiés, etc.

Un second volet de l'analyse que nous souhaitons mener à bien concerne le spectacle proprement dit ; nous tâcherons de mettre en lumière la manière dont l'irrationnel, tel que nous l'avons défini, est représenté concrètement sur la scène de l'époque. La tâche présente certaines difficultés, car les didascalies sont très rares et les renseignements qui nous ont été transmis sur la scénographie, la mise en scène ou le jeu de l'acteur restent exceptionnels. Cependant, la perspective de la production concrète du spectacle nous semble cruciale pour une meilleure compréhension du partage entre le montré et le relaté, entre la scène et la coulisse : certains choix poétiques étaient peut-être conditionnés par les contraintes de la représentation.

Bibliographie

Comme il s'agit d'un travail préliminaire pour la thèse, nous avons choisi de présenter la bibliographie selon les règles en vigueur dans l'université de soutenance, et non pas selon la présentation en feuille de style Enssib.

I. LES SOURCES

1) TEXTES LITTÉRAIRES :

Les Aventures de Thyrsis, Rouen, Jacques Cailloué, 1639.

L'Amour desplumé ou la victoire de l'amour divin, Paris, Charles Chappellain, 1612.

Andromède délivrée, I^{ère} éd. 1623, éd. Benoît Bolduc, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992.

ARNAUD, *Agamemnon*, Avignon, Imprimerie de Jacques Bramereau, 1642.

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

L'Aveugle de Smyrne, I^{ère} éd. 1638, éd. Marie-Laure Carrée, mémoire de maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne, 2001.

BARO, Balthasar, *Rosemonde*, Paris, Antoine de Sommaville, 1651.

BAZIRE d'AMBAINVILLE, *Arlette*, Paris, Rolet Boutonné, 1638.

BENSERADE, *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, Antoine de Sommaville, 1636.

BERNIER DE LA BROUSSE, *Les Oeuvres poétiques du Sieur Bernier de la Brousse*, tome II, Poitiers, Julien Thoreau, 1618.

BEYS, Charles de, *L'Hospital des fous*, Paris, Toussaint Quinet, 1636.

BEYS, Charles de, *Les Illustres Fous*, I^{ère} éd. 1653, éd. Merle I. Protzman, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1942.

BILLARD, Claude, *Tragédies de Claude Billard*, Paris, Imprimerie de François Huby, 1613.

- BLESSEBOIS, Pierre Corneille, *L'Eugénie*, Leide, Felix Lopez, 1676.
- BLESSEBOIS, Pierre Corneille, *Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue*, Chatillon sur Seine, Pierre Laymeré, 1675.
- BOISROBERT, *Les Rivaux amis*, I^{ère} éd. 1639, éd. Guillaume Robert, mémoire de maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne, 1997.
- BOISROBERT, *La Vraye Didon ou la Didon chaste*, I^{ère} éd. 1643, édition préparée sous la direction de Christian Delmas, Société de Littératures classiques, Toulouse, 1992.
- BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *Les Tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, Lyon, impr. Simon Rigaud, 1618.
- BOMPART de SAINT-VICTOR, *Alcimène*, Clermont, Imprimerie de N. Jacquard, 1667.
- BORÉE, *Les Princes victorieux*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1627.
- BOURSAULT, Edme, *Germanicus*, I^{ère} éd. 1694, éd. Florence Maine, mémoire de maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne, 2001.
- BOYER, Claude, *Aristodème*, Paris, Toussaint Quinet, 1639.
- BOYER, Claude, *Oropaste ou le faux Tonaxare*, I^{ère} éd. 1663, éd. Christian Delmas et Georges Forestier, Genève, Droz, 1990.
- BOYER, Claude, *Ulysse dans L'Isle de Circé ou Euriloche foudroyé*, Paris, Toussaint Quinet, 1650.
- CARDIN, Nicolas, *Le Champ ou le progrez de Martel*, Caen, Eleazar Mangeant, 1657.
- CHAPOTON, François de, *La Descente d'Orphée aux enfers*, tragédie, I^{ère} éd. 1639, éd. Hélène Visentin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- CHAPOTON, François de, *Le Véritable Coriolan*, Paris, Toussaint Quinet, 1638.
- CHARENTON, de, *La Mort de Baltazar, roy de Babilone*, Paris, Jean Guignard le fils, 1662.
- CHILLAC, sieur de, *L'Ombre du Comte de Gormas et la mort du Cid*, Paris, Cardin Besongne, 1640.

CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Les Amantes ou la grande pastorelle, enrichie de plusieurs belles & rares inventions*, Rouen, Raphael Du Petit Val, 1613.

CLAVERET, *Le Ravissement de Proserpine*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 ;
Cléonice ou l'amour téméraire, Paris, Nicolas Rousset, Jean Martin, 1630.

COLLETET, Guillaume, *Cyminde ou les deux victimes*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, Antoine de Sommaville, 1642.
Comédie admirable intitulée la Merveille, où l'on voit comme un Capitaine François, esclave du Soldan d'Égypte, transporté de son bon sens, ce donne au Diable pour s'affranchir de servitude, lequel il trompe mesme subtilement tant qu'il fut contrainct luy rendre son obligation, Rouen, Abraham Cousturier, [vers 1620].

COPPÉE, Denis, *Tragédie de Saint Lambert patron de Liège*, Liège, Leonard Streel, 1624.

CORMEIL, *Le Ravissement de Florise ou l'heureux événement des Oracles*, Paris, Toussaint Quinet, 1633.

CORNEILLE, Pierre, *Oeuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981 (vol. I), 1984 (vol. II), 1987 (vol. III).

CORNEILLE, Thomas, *Bellerophon*, I^{ère} éd. 1679, éd. Sévag Tachdjian, mémoire de maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne, 2003.

CORNEILLE, Thomas, *Le Berger extravagant*, I^{ère} éd. 1653, éd. Francis Bar, Genève, Droz ; Paris, Minard, 1960.

CORNEILLE, Thomas, *Circé*, I^{ère} éd. 1675, éd. Jane L. Clarke, Exeter, University of Exeter, 1989.

CYRANO DE BERGERAC, *Œuvres complètes*, Tome III. *Théâtre*, éd. André Blanc, Paris, Honoré Champion, 2001.

D'AUBIGNAC, *La Cyminde ou les deux victimes*, Paris, François Targa, 1642.

D'AUBIGNAC, *La Pucelle d'Orléans*, Paris, François Targa, 1642.

DESFONTAINES, Nicolas, *Hermogène*, Paris, Toussaint Quinet, 1639.

- DESFONTAINES, Nicolas, *Tragédies hagiographiques. Le Martyre de saint Eustache, L'Illustre Olympie, L'Illustre Comédien*, éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2004.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *Théâtre complet*, éd. Claire Chaineaux, Paris, H. Champion, 2005.
- DU RYER, Isaac, *La Vengeance des satyres*, Paris, Toussaint du Bray, 1614.
- DU RYER, Pierre, *L'Argénis*, dernière journée, Paris, Veuve Nicolas Bessin, 1631.
- DU RYER, Pierre, *Cléomédon*, Paris, Antoine de Sommaville, 1638.
- DU RYER, Pierre, *Saül*, 1^{ère} éd. 1642, éd. Maria Miller, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1996.
- DU VIEUGET, *Les Aventures de Policandre et de Basolie*, Paris, Pierre Billaine, 1632.
- Femmes dramaturges en France (1650-1750). Pièces choisies*, tome II, éd. Perry Gethner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.
- FRÉNICLE, Nicolas, *La Fin tragique de Niobé, et des amours de son fils Tantale, et d'Eriphile*, Paris, Jacques Ducast, 1632.
- FRÉNICLE, Nicolas, *Palemon, fable bocagère et pastorale*, Paris, Jacques Dugast, 1632.
- GIBOIN, Gilbert, *Tragedy sur les amours de Philandre et Marisée*, Lyon, Ionas Gautherin, 1619.
- GILBERT, Gabriel, *Les Amours d'Angélique et de Médor*, Paris, 1664.
- GILBERT, Gabriel, *Arie et Petus ou les amours de Neron, tragédie*, Paris, Guillaume de Luyne, 1660.
- GILBERT, Gabriel, *Chresphonte ou le retour des Héraclides dans le Péloponèse*, Paris, Guillaume de Luyne, 1659.
- GILBERT, Gabriel, *Sémiramis*, Paris, Augustin Courbé, 1647.
- GILLET DE LA TESSONERIE, *Le Triomphe des Cinq Passions*, 1^{ère} éd. 1642, éd. Raluca-Dana Bran, mémoire de maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne, 1999.

- GOMBAULD, *L'Amaranthe*, Paris, François Pomeray, Antoine de Sommaville et André Soubbron, 1631.
- GRANDCHAMP, *Les Aventures amoureuses d'Omphalle, son combat, sa perte, son retour et son mariage*, Paris, Veuve Pierre Chevalier, 1630.
- GRIGUETTE, *La Mort de Germanic Caesar*, Dijon, Pierre Palliot, 1646.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, *Dom Quichot de La Manche*, I^{ère} éd. 1639, éd. Daniela Dalla Valle et Amédée Carriat, Genève, Slatkine, 199.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, *Dom Quichot de La Manche*. Seconde Partie. Fac-similé de l'édition de 1640, Paris, Antoine de Sommaville, Centre XVII^{ème} Siècle « Idées, thèmes et formes », Université Toulouse-Le Mirail, 1986.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, éd. C. E. J. Caldicott, Genève, Droz, 1981.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, *La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César*, Paris, Toussaint Quinet, 1637.
- HARDY, Alexandre, *Alphée ou la Justice d'Amour*, I^{ère} éd. 1624, Cicero Editeurs, 1992.
- HARDY, Alexandre, *Coriolan*, I^{ère} éd. 1625, édition critique par Terence Allott, University of Exeter, 1978.
- HARDY, Alexandre, *Mariamne*, I^{ère} éd. 1625, édition critique par Alan Howe, University of Exeter, 1989.
- HARDY, Alexandre, *Panthée*, I^{ère} éd. 1624, édition critique par Philip Ford, University of Exeter, 1984.
- HARDY, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy parisien*, 5 vol., Paris, Jacques Quesnel, 1624-1628 (vol. V : Paris, François Targa, 1628).
- HÉRITIER DE NOUVELON, *Hercule furieux*, Paris, Toussaint Quinet, 1639.
- HERMITE DE VOZELLE, *La Cheute de Phaeton*, Paris, Cardin Besongne, 1639.
- HULPEAU, Charles, *La Charite ou l'amour sanguinaire, tragédie tirée de Livre de l'Asne Doré, de Lucie Apulée Philosophe Platonicien, où les faveurs & defaveurs d'Amour son naïvement représentées*, Troyes, Nicolas Oudot, 1634.
- JOBERT, *Balde reine des Sarmates*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

LA CALPRENÈDE, *Le Clarionte ou le sacrifice sanglant*, Paris, Antoine de Sommaville, 1637.

LA CALPRENÈDE, *Jeanne, reine d'Angleterre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1638.

LA CROIX, *La Climène*, Paris, Jean Corrozet, 1629.

LA MORELLE, *Endymion ou le ravissement*, Paris, Henry Sara, 1627.

LA SERRE, *Pandoste ou la princesse mal-heureuse*, Paris, Pierre Billaine, 1631.

LA SERRE, *Le Pyrame du Sieur de La Serre*, Lyon, Jean Aymé Candy, 1633.

LA SERRE, *Thésée ou le prince reconnu*, Paris, Antoine de Sommaville, Augustin Courbé, Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1644.

LE CLERC, Jacques, *Le Guerrier repenty*, Rouen, L'Imprimerie de David Ferrand, 1625.

LE CLERC ; CORAS, *Iphigénie*, Paris, Olivier de Varennes, 1676.

LE FÈVRE, F., *Eugénie ou le triomphe de la chasteté*, Amiens, G. Le Bel, 1678.

LE FRANCO, Jean-Baptiste, *Antioche*, Anvers, H. Verdussen, 1625.

LE RICHE, Guillaume, *Les Amours d'Angélique et de Médor*, Poitiers, Veuve Abraham Mounin, 1648.

La Magicienne étrangère, Rouen, David Geuffroy & Jacques Besongne, 1617.

MAINFRAY, *Cyrus triomphant ou la fureur d'Astiages, Roy de Mède*, Rouen, David du Petit Val, 1618.

MAINFRAY, *La Rhodienne ou la cuauté de Solyman*, Rouen, David du Petit Val, 1621.

MAGNON, *Josaphat*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647.

MAIRET, Jean, *L'Illustre Corsaire*, Paris, Augustin Courbé, 1640.

MAIRET, Jean, *Le Roland furieux*, Paris, Augustin Courbé, 1640.

MAIRET, Jean, *La Sidonie*, Paris, Antoine de Sommaville et Auguste Courbé, 1643.

MAIRET, Jean, *La Virginie*, 1^{ère} éd. 1635, éd. Lamia Oualalou, mémoire de maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne, 1998.

- MARESCHAL, André, *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippes Sidney*, I^{ère} éd. 1640, éd. Lucette Desvignes, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1981.
- MARESCHAL, André, *La Généreuse Allemande ou le triomphe d'amour*, Paris, Pierre Rocolet, 1631.
- Mélisse*, [s. l.], [s. n.], (1669).
- MONLÉON, *Amphytrite*, Paris, Veufve M. Guillemot et Matthieu Guillemot, 1630.
- MONTAUBAN, Jacques Pousset de, *Les Charmes de Félicie*, Paris, Guillaume de Luine, 1654.
- MONTFLEURY, Antoine Jacob, *L'Ambigu comique, ou les amours de Didon et d'Aenée*, Paris, P. Promé, 1673.
- MONTGAUDIER, *Natalie ou la generosité chrestienne*, Paris, Claude Calleville, 1654.
- Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle*, éd. Allen G. Wood, Paris, H. Champion, 1996.
- Noces sanglantes : Hypermnestre du Baroque aux Lumières*. Quatre tragédies de Gombauld (1644), Abeille (1678), Riupeirous (1704) et Le Mierre (1758), éd. Jean-Noël Pascal, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999.
- NOGUÈRES, de, *La Mort de Manlie*, Bordeaux, Jacq. Mongiron Millanges, 1660.
- OLRY DE LORIANDE, Claude, *Le Héros tres-chrestien*, Paris, Pierre Bienfait, 1669.
- PASCAL, Françoise, *Sésostris*, Lyon, Antoine Offray, 1661.
- PICHOU, *Les Folies de Cardenio*, I^{ère} éd. 1629, éd. Jean-Pierre Leroy, Genève, Droz, 1989.
- POISSON, Raymond, *Les Fous divertissans*, Paris, 1681.
- POYTEVIN, *Sainte Catherine*, Paris, Mathurien Henault, 1619.
- PRADE, *Annibal*, Paris, Nicolas & Jean de La Coste, 1649.
- PRÉVOST, Jean, *Hercule*, I^{ère} éd. 1613, éd. Monica Pavesio, Alessandria, Edizioni dell' Orso, 2001

- PRÉVOST, Jean, *Edipe*, I^{ère} éd. 1614, éd. Silvia Sandrone, Alessandria, Edizioni dell' Orso, 2001.
- PRÉVOST, Jean, *Turne*, I^{ère} éd. 1614, éd. Françoise Kantor, Poitiers, Société des Antiquaires de l'Ouest, 1985.
- QUINAULT, Philippe, *Astrate*, I^{ère} éd. 1665, éd. Edmund J. Campion, Exeter, University of Exeter, 1980.
- QUINAULT, Philippe, *La Comédie sans comédie*, I^{ère} éd. 1657, éd. J. D. Biard, Exeter, University of Exeter, 1974.
- QUINAULT, Philippe, *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, tome I, Toulouse, Société des Littératures classiques, 1999.
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- RAYSSIGUIER, *Tragicomédie pastorale ou les amours d'Astree et de Celadon, sont meslees à celles de Diane, de Silvandre et de Paris, avec les inconstances d'Hilas*, Paris, Nicolas Bessin, 1630.
- ROTROU, Jean de, *Laure persécutée*, I^{ère} éd. 1639, éd. Jacques Morel, Editions José Feijóo, 1991.
- ROTROU, Jean de, *Œuvres*, tome I-III, Paris, Th. Desoer, 1820.
- ROTROU, Jean de, *Théâtre complet*, tome I-VIII, édition dirigée par Georges Forestier, Sociétés des textes français modernes, 1999-2006.
- Le Sage Visionnaire*, Paris, Jean Henault, 1648.
- SALLEBRAY, *Le Jugement de Paris et le ravissement d'Hélène*, Paris, Toussaint Quinet, 1639.
- SALLEBRAY, *La Troade*, I^{ère} éd. 1640, éd. Susanna Phillippo et James J. Supple, Exeter, University of Exeter Press, 1995.
- SCONIN, *Hector*, Soissons, Louis Mauroy, 1675.
- SCUDÉRY, Georges de, *La Mort de César*, I^{ère} éd. 1636, éd. Dominique Moncond'huy, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992.
- SCUDÉRY, Georges de, *Didon*, I^{ère} éd. 1637, édition préparée sous la direction de Christian Delmas, Société de Littératures classiques, Toulouse, 1992.

Théâtre du XVII^e siècle, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (vol. I, éd. J. Scherer), 1986 (vol. II, éd. J. Scherer et J. Truchet), 1992 (vol. III, éd. J. Truchet et A. Blanc).

Le Theatre françois contenant : Le Trebuchement de Phaëton, La Mort de Roger, La Mort de Bradamante, Andromède délivrée, Le Foudroyement d'Athamas et La Folie de Silene, Paris, Paul Mansan, 1624.

THULLIN, *La Prodigieuse Reconnaissance de Daphnis et de Cloris, leurs Amours, Aventures, & leur Mariage*, Paris, Jean Bessin, 1628.

Tragédie françoise d'un More cruel envers son seigneur nommé Rivieri, Gentil homme Espagnol, sa Damoiselle & ses Enfants, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.

Tragédie mahommétiste, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.

TRISTAN L'HERMITE, *Œuvres complètes*, vol. IV. *Les Tragédies*, dir. Roger Guichemerre, Paris, H. Champion, 2001.

TRISTAN L'HERMITE, *Œuvres complètes*, vol. V. *Théâtre suite*, dir. Roger Guichemerre, Paris, H. Champion, 1999.

TROTREL, *Philistée*, Rouen, David du Petit Val, 1627.

VILLEMOT, *La Conversion de S. Paul*, Lyon, Claude La Rivière, 1655.

2) AUTRES TEXTES MODERNES :

D'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre*, I^{ère} éd. 1657, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001.

DU LAURENS, André, *Discours de la conservation de la veuë, des maladies melancholiques, des catarrhes & de la vieillesse*, 1598.

GUIBELET, Jourdain, *Trois discours philosophiques*, Evreux, A. Le Marié, 1603.

LA MESNARDIERE, Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639.

LA MOTHE LE VAYER, François, *Opuscules ou Petits Traitez* (I^{ère} édition 1643), in *Œuvres* tome II, Partie II, Dresde, Michel Groell, 1756.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre, *L'Art poétique françois*, édition critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000.

LE BOSSU, R. P., *Traité du poëme épique*, Paris, Michel Le Petit, 1675.

SAINT-EVREMOND, *Œuvres en prose*, tome IV, éd. René Ternois, Paris, STFM, 1969.

3) TEXTES ANTIQUES :

ARISTOTE, *Poétique*, éd. M. Magnien, Le Livre de Poche classique, 1990.

ESCHYLE, *Tragédies*, vol. I-II, traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1920.

EURIPIDE, *Tragédies*, vol. I-III, Paris, Les Belles Lettres, 1923-1925.

LONGIN, *Du Sublime*, éd. Jackie Pigeaud, Rivages Poche, 1993.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, tome V (livres VIII et IX), éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

SÉNÈQUE, *Tragédies*, vol. I, traduction de Léon Hermann, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

SOPHOCLE, *Tragédies*, traduction de Paul Mazon, Gallimard, 1973.

II. LES ETUDES

1) LES INSTRUMENTS DE TRAVAIL

ARBOUR, Roméo, *L'Ere baroque en France. Répertoire chronologique des textes littéraires*, 4 tomes, Genève, Droz, 1977-1985.

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, C.N.R.S., 1966.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 tomes (réed. Paris, SNL-Le Robert, 1978).

LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the XVIIth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press ; Paris, PUF, 1929-1942 (5 parties en 9 tomes).

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois*, Genève, 1680.

2) ETUDES GENERALES SUR L'IRRATIONNEL

BOUCHÉ-LECLERCQ, A., *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, tome I-IV, Paris, Ernest Leroux, 1879-1882.

La Divination, études recueillies par André Caquot et Marcel Leibovici, Paris, PUF, 1968.

Divination et rationalité, Paris, Seuil, 1974.

DODDS, E. R., *Les Grecs et l'irrationnel*, traduit de l'anglais par Michael Gibson, Paris, Montaigne, 1965.

FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.

GRAF, Fritz, *La Magie dans l'Antiquité gréco-romaine. Idéologie et pratique*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

GUILLAUME, Alfred, *Prophétie et divination*, traduction de Jacques Marty, Paris, Payot, 1941.

LE GOFF, Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985.

PIGEAUD, Jackie, *La Maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

Le Rêve et les sociétés humaines, sous la direction de Roger Caillois et G. E. Von Grunebaum, Gallimard, 1967.

3) ETUDES SUR LA REPRESENTATION LITTERAIRE DE L'IRRATIONNEL

I. DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'À LA RENAISSANCE

A) Ouvrages

AUVRAY, Clara-Emmanuelle, *Folie et Douleur dans Hercule furieux et Hercule sur l'Oeta. Recherches sur l'expression ascétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque*, « *Studien zur klassischen Philologie* » 36, Frankfurt, 1989

CHARPENTIER, Françoise, éd., *Le Songe à la Renaissance*, Colloque International de Cannes, 1987, Université de Saint-Etienne, 1990.

DEVEREUX, George, *Les Rêves dans la tragédie grecque*, traduit de l'anglais, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.

PETRONE, Gianna, *La Scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palerme, Palumbo, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie dans la Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1972.

B) Articles

BERRIOT, François, « Rêver la mort, rêver la résurrection. Notes sur les clés des songes du Moyen Age à la Renaissance », *Réforme. Humanisme. Renaissance*, déc. 1993, p. 51-62.

BRAET, Herman, « Fonction et importance du songe dans la chanson de geste », *Le Moyen Age*, Bruxelles, LXXVII, 1971, p. 405-416.

COLLIN, Simone, « L'emploi des clefs des songes dans la littérature médiévale », *Bulletin philologique et historique*, 1967 (paru 1969), p. 851-866.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « L'Imaginaire du songe au XVI^e siècle », *Réforme. Humanisme. Renaissance*, déc. 1986, p. 43-48.

FISCHER, Steven R., « Dreambooks and the interpretation of medieval literary dreams », *Arkiv für Kurtutgeschichte*, LXV, 1983, Köln, p. 1-20.

JOUANNA, Jacques, « Oracles et devins chez Sophocle », in *Oracles et prophéties dans l'Antiquité*, actes du colloque de Strasbourg (1995), édités par Jean-Georges Heinz, p. 283-320.

HALLYN, Fernand, « Sur l'oniromancie », *Réforme. Humanisme. Renaissance*, n°23, déc. 1986, p. 49-52.

KAMERBEEK, J.-C., « Prophecy and Tragedy », *Menmosyne*, 18, 1965, p. 29-40.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « La rhétorique des songes et le songe comme rhétorique dans la littérature française médiévale », in *I Sogni al Medioevo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1985, p. 245-259.

MOREAU, A., « Déjouer l'oracle ou la précaution inutile », *Kernos*, 3, 1990, p. 261-279.

THEVENAZ, O., « Rationnaliser l'irrationnel ou raisonner la déraison ? Autour de Phèdre et d'autres héros tragiques de Sénèque », in : *En deçà et au delà de la « ratio »*, sous la direction de Valérie Naas, Université Lille III, 2004, p. 65-79.

II. AU XVII^e SIÈCLE

A) Ouvrages

ALAINMAT-MINICONI, Marianne, *La Folie, thème dramatique dans le théâtre comique et tragi-comique au XVII^e siècle. L'ambiguïté*, Thèse 3^e cycle, 1986.

CHEVALIER, Paule, *Le Thème de la folie et de l'extravagance dans le théâtre comique et tragi-comique du XVII^e siècle. 1630-1650*, Thèse 3^e cycle, 1972.

CLOSSON, Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

COURTÈS, Noémie, *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.

DELAPORTE, P. V., *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

Dramaturgies de l'ombre, études réunies par Françoise Lavocat et François Lecercle, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

DUMORA-MABILLE, Florence, *L'œuvre nocturne*, Paris, H. Champion, 2005.

GUTIERREZ-LAFFOND, Aurore, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*, thèse de doctorat, Université Toulouse-Le Mirail, 1998.

ORWAT, Florence, *L'Invention de la rêverie. Une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

PELCKMANS, Paul, *Le Rêve apprivoisé. Pour une psychologie historique du topos prémonitoire*, Amsterdam, Rodopi, 1986.

WEILL-ENGERER, Christel, *La Folie : reflet d'une esthétique baroque dans le théâtre de Shakespeare, Calderón et Corneille. Etude linguistique, stylistique et littéraire*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1997.

B) Articles

ADAM, Véronique, « Formes et reflets du songe chez Tristan L'Hermitte », *Cahiers Tristan L'Hermitte*, 22, 2000, p. 47-61.

ANDRIES, Lise, « L'interprétation populaire des songes », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988, p. 49-64.

CAHNÉ, Pierre-Alain, « Rêve et songe. Lexique et idéologie », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988 (*Rêver en France au XVII^e siècle*), p. 193 – 198.

DALLA VALLE, Daniela, « Il Sogno della madre in *Pyrame et Thisbé*. Testo, contesto, topos », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XVI, 1977, p. 91-125.

DALLA VALLE, Daniela, « Les Dieux cachés (ou le conceptisme des dieux) : les oracles dans le genre pastoral au XVII^e siècle », in *La Mythologie au XVII^e siècle*, Actes du 11^e Colloque du C.M.R. 17, janvier 1981, Marseille, 1982.

DANDREY, Patrick, « La médecine du songe au XVII^e siècle », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988 (*Rêver en France au XVII^e siècle*), p. 67-99.

FORESTIER, Georges, « Le rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211, 1988 (*Rêver en France au XVII^e siècle*), p. 213-235.

HILGAR, Marie-France, « La folie dans le théâtre français du XVII^e siècle en France », *Romance Notes*, p. 383-389.

LECERCLE, François, « L'automate et le fauteur de troubles. Les Usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », in *Dramaturgies de l'ombre...*, p. 31-67.

LECERCLE, François, « “Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez”. La fortune de la scène d'hallucination au théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles) », in : *Visible / Invisible au théâtre*, textes réunis par François Lecercle, Paris, Université Paris 7-Denis Diderot, 1999, p. 207-235.

- LEGOUIS, Pierre, « Le thème du rêve dans le *Clitandre* de Corneille et dans *The Dreams* de John Donne », *Revue de l'Histoire du théâtre*, 1951.
- LOUVAT, Bénédicte, « De l'oracle de tragédie comme procédé dramaturgique : l'exemple de Corneille », in : *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, éd. par Fanny Népote-Desmarres et Jean-Philippe Groperrin, Toulouse, Société de littératures classiques, 2002, p. 395-416.
- MILLET, Olivier, « L'Ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », in *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*. Actes du colloque de Nancy, réunis par Jean-Claude Arnould, Pierre Demarolle et Marie Roig Miranda, Paris, H. Champion, 1995, p. 163-177.
- MOREL, Jacques, « La présentation scénique du songe dans la tragédie française au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, III, 1951, p. 153-163.
- MOREL, Jacques, « La place de Tristan l'Hermitte dans la tradition du songe héroïque », *Cahiers Tristan L'Hermitte*, n° 3, 1981, p.5-10.
- ORLANDO, Francesco, « Il Sogno di Erode e i motive della Marianne », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, II, 1961, p. 31-79.
- PABST, Walter, « Funktionen des Traumes in der Französischen Literatur des 17. Jahrhunderts », *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, LXVI, 1956, p. 154-174.
- POIRSON, Martial, « Les classiques ont-ils cru à leurs machines ? La force du surnaturel dans *La Devineresse ou Les Faux enchantements* », *Revue d'histoire du théâtre*, 2004, p. 181-194.
- RONZEAUD, Pierre, « Littérature et irrationalités au XVII^e siècle », *XVII^e Siècle*, n°182, 1994, p. 39-52.
- ROUDAUT, Jean, « La Littérature et le rêve », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, XXVI, 1987, p. 123-167.
- SELLIER, Philippe, « Pour une carte du Songe. La littérature du XVII^{ème} siècle français », *French Studies in Southern Africa*, n° 6, 1977, p. 28-42.
- VAN ROOSBROECK, Gustave L., « A Commonplace in Corneille's "Mélite": the Madness of Eraste », *Modern Philology*, vol. 17, 1919, p. 141-149.

4) ETUDES GENERALES SUR LE THEATRE DU XVII^e SIECLE

A) Ouvrages

BABY, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

CAVE, Terence, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988

CHAOUCHE, Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, H. Champion, 2001

DANDREY, Patrick, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.

FORESTIER, Georges, *L'Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le Déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

GUICHEMERRE, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français*, Paris, Minerve, 1991.

LYONS, John D., *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999.

NAUDEIX, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004.

PASQUIER, Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale. Histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.

PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

REISS, T. J., *Toward Dramatic Illusion : Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*, New Haven and London, Yale University Press, 1971.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953.

La Scène comme tableau, Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin éd., Poitiers, La Licorne, 2004.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, 2^{ème} édition, Paris, Nizet, 1986

SIGURET, Françoise, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.

THIEL, M. A., *La Figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, Amsterdam, H. J. Paris, 1926.

VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde. Etude des formes et règles du comportement dans la tragédie en France des premières tragédies de Corneille et de Rotrou aux dernières tragédies de Quinault et de Boyer (1634-1697)*, Paris, H. Champion, 2004.

VISENTIN, Hélène, *Le Théâtre à machines en France à l'âge classique : histoire et poétique d'un genre*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1999.

B) Articles

BADIOU-MONFERRAN, Claire, « La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *La Licorne*, n° 43, 1997, p. 75-94.

DELMAS, Christian, « Comment parler de mythe littéraire au XVII^e siècle ? L'exemple du théâtre », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n° 159, 1988, p. 207-216.

GRAZIANI, Françoise, « La poétique de la fable : entre *inventio* et *dispositio* », *XVII^e Siècle*, n° 182, 1994, p. 83-93.

PASQUIER, Pierre, « Les âges de Protée : la périodisation de la vie théâtrale au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 34, 1998, p. 139-160.

SELLIER, Philippe, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" », in : *La Mythologie au XVII^e siècle. Actes du 11^e Colloque du C.M.R. 17*, recueillis et publiés par Louise Godard de Donville, 1982, p. 43-48.

VISENTIN, Hélène, « Du spectacle du discours au jeu des machines sur la scène française à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles », in : *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, édité par Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic, Paris H. Champion, 2001, p. 69-86.

5) ETUDES PORTANT SUR LES AUTEURS DU XVII^e SIECLE

A) Ouvrages

BARNWELL, H. T., *The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

DALLA VALLE, Daniela, *Il Teatro di Tristan L'Hermite. Saggio storico e critico*, Turin, G. Giappichelli, 1964.

DANDREY, Patrick, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1998.

DEFAUX, Gérard, *Molière, ou les métamorphoses du comique*, Lexington, French forum, 1980.

DOTOLI, Giovanni, *Il Cerchio aperto. La Drammaturgia di Jean Mairet*, Bari, Adriatica Editrice, 1977.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

MOREL, Jacques, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin, 1968.

RIGAL, Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1889.

B) Articles

HUBERT, J.-D., « Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et dans celui de Rotrou », *Revue des Sciences Humaines*, 1958, p. 333-350.

DECLERCQ, Gilles, « Poéticité versus rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine », in : *Racine et / ou le classicisme*, Tübingen, Gunter Narr, 2001.

DUMAS, Catherine, « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou (1629) », *XVII^e Siècle*, n° 215, avril-juin 2002, p. 323-342.

Table des annexes

ANNEXE. TABLEAU ANALYTIQUE DES PIÈCES DE THÉÂTRE À ÉLÉMENTS IRRATIONNELS (1610-1680).....	113
--	------------

Annexe. Tableau analytique des pièces de théâtre à éléments irrationnels (1610-1680)

Ce tableau suit l'ordre chronologique ; nous avons choisi d'y faire figurer la date de publication, puisque pour bon nombre des pièces nous ne connaissons pas d'une manière certaine la date de création. Lorsque celle-ci était néanmoins connue, et qu'il y avait plusieurs années d'écart entre création et publication, nous avons indiqué également, entre parenthèses, la date de création.

Date	Auteur	Titre	Genre	Lieu de publication	Songes	Oracles	Autres présages	Magie	Folie
1612		<i>La Tragédie mahommétiste</i>	tragédie	Rouen	I : fantôme				
		<i>Tragédie françoise d'un More cruel</i>	tragédie	Rouen	II : récit du songe symbolique de la femme de Rivier				
	Mouqué, Jean (?)	<i>L'Amour desplumé ou la victoire de l'amour divin</i>	pastorale chrétienne	Paris	II, 2 : récit du songe prophétique de Claricée			I : Cupidon, enchantement II : l'eau enchantée III : charmes des satyres, métamorphoses	
1613	Billard, Claude	<i>Henry le Grand</i>	tragédie	Paris	II : énumération des présages de la reine III : référence à un songe et interprétations		II : divers signes (hiboux); astrologue		
	Chrestien des Croix, Nicolas	<i>Les Amantes ou la grande pastorelle</i>	pastorale	Rouen	IV, 2 : récit du songe prophétique d'Ariston			le magicien Ismen V, 2 : résurrection d'Eurialle	
	Prévost, Jean	<i>Hercule</i>	tragédie	Paris				II : évocation des charmes	III : fureur de Déjanire
1614	Prévost, Jean	<i>Œdipe</i>	tragédie	Paris		II : la réponse rapportée par Créon			
	Prévost, Jean	<i>Turne</i>	tragédie	Paris	II,1 : évocation rapide des songes de Latin	II, 1 : récit de l'oracle	II, 1 : prodiges, devins (récit)		

1614	Du Ryer, Isaac	<i>La Vengeance des satyres</i>	pastorale	Paris				la vieille sorcière V, 1 : le rituel de la poudre magique	
1615	Troterel	<i>L'Amour triomphant</i>	pastorale comique	Paris		V, 6 : l'oracle rendu aux bergers, <i>anagnôrisis</i>		dimension comique : le magicien Demonace ; I, 3 : démon	
1617		<i>La Magicienne estrangère</i>	tragédie	Rouen			apparitions des ombres	La sorcière Léonora Galigai	
1618	Bernier de la Brousse	<i>L'Embryon romain</i>	tragédie	Poitiers	IV : récit du songe d'Amulie (prophétique), et discussion		II : prophétie du dieu Faune IV : haruspices		
	Boissin de Gallardon, Jean	<i>Le Martyre de Saint Vincent</i>	tragédie	Lyon			IV : apparitions d'anges		
	Mainfray, Pierre	<i>Cyrus</i>	tragédie	Rouen	I, 1 : récit du songe d'Astiages (symbolique) et interprétations IV, 1 : récit du songe de Cyrus (prophétique)				
1619	Giboin, Gilbert	<i>Tragedie sur les amours de Philandre et Marisée</i>	tragi-comédie	Lyon			V, 5 : apparition des esprits de Marisée et des enfants	V, 3 : fureur de Marisée (comparaison avec Médée)	

	Poytevin	<i>Sainte Catherine</i>	tragédie	Paris	I : récit du songe de Catherine (apparition) IV : apparition d'une furie (pas de précisions)		V : apparition de l'ange (prophétie)		
1620		<i>Tragédie françoise des amours d'Angelique et de Medor</i>	tragédie	Troyes					La folie de Roland III : prémices de la fureur IV : récit et représentation V : évocation
1620 (?)		<i>Comédie admirable intitulée la Merveille</i>	comédie	Rouen				III, 2 : invocation du démon, et pacte avec lui	
1621	Mainfray, Pierre	<i>La Rhodienne ou la cruauté de Solyman</i>	tragédie	Rouen	V, 1 : allusion aux songes de Perside		divers signes (hiboux, ...)		
1622	Brinon, Pierre de	<i>La Tragédie des rebelles</i>	tragédie	Paris	I : récit du songe symbolique de Meris	III : oracle rendu au magicien		III : le magicien Amilcar	
1623	Théophile de Viau	<i>Pyrame et Thisbé</i>	tragédie	Paris	IV, 2 : le récit du songe prophétique de la mère de Thisbé				
1624		<i>Andromède délivrée</i>	intermède	Paris		I : débat autour de l'oracle		II : les métamorphoses opérées par Persée	

1624	Coppée, Denis	<i>Tragédie de Saint Lambert patron de Liège</i>	tragédie	Liège	II : récit du songe symbolique d'Alpayde		V : apparition de l'ange (prophétie)		
		<i>La Folie de Silène</i>	pastorale	Paris	III, 1 : le songe induit par Amour (dédoublé des récits)		V : intervention de Pan	III et IV : les charmes du satyre IV, 5 : rituel magique	l'égarement de Silène et sa guérison
	Hardy, Alexandre	<i>Alphée</i>	pastorale	Paris				La magicienne Corinne	La folie d'Euriale
	Hardy, Alexandre	<i>Ariadne ravie</i>	tragi-comédie	Paris	V, 1 : songe d'Ariadne (apparition de l'ombre d'Androgée)				
	Hardy, Alexandre	<i>Didon se sacrifiant</i>	tragédie	Paris	I, 2 : récit du songe (apparition) de Didon IV, 1 : l'apparition de Mercure dans le songe d'Enée IV, 3 : récit du songe prophétique de Didon		IV, 3 : Didon rapporte les mauvais présages liés aux sacrifices		
	Hardy, Alexandre	<i>Méléagre</i>	tragédie	Paris	V, 2 : le récit du songe symbolique d'Atalante				
	Hardy, Alexandre	<i>Panthée</i>	tragédie	Paris	IV, 1 : récit du songe (apparition) de Panthée		IV, 1 : énumération de mauvais présages		
	Hardy, Alexandre	<i>Scédase</i>	tragédie	Paris	IV, 1 : récit du songe symbolique de Scédase		IV, 1 : énumération de mauvais présages		

1624	Hulpeau, Charles	<i>La Charite ou l'amour sanguinaire</i>	tragédie	Troyes	IV : le récit du songe prophétique de Charite ; suivi d'un second songe : apparition de l'ombre de Lépolème		II : plusieurs signes (soleil, oiseaux) III, IV : l'ombre de Lépolème apparaît à son meurtrier		IV, V : fureur (folie de remords) de Thrasile
		<i>La Mort de Bradamante</i>	tragédie	Paris				III, 1 : les charmes de l'ermite	
1625	Hardy, Alexandre	<i>Alcée</i>	pastorale	Paris	III, 1 : le récit du songe prophétique de Lygdame				
	Hardy, Alexandre	<i>Arsacome ou l'amitié des Scythes</i>	tragi- comédie	Paris	V, 1 : songe d'Adimache (apparition de l'ombre de Leucanor)				
	Hardy, Alexandre	<i>Coriolan</i>	tragédie	Paris	V, 1 : allusion aux songes de Coriolan				
	Hardy, Alexandre	<i>Mariamne</i>	tragédie	Paris	I, 1 : songe d'Hérode (apparition de l'ombre)				V : folie de remords d'Hérode
	Hardy, Alexandre	<i>La Mort d'Achille</i>	tragédie	Paris	I, 1 : le songe d'Achille (apparition de l'ombre de Patrocle)				

1625	Le Clerc, Jacques	<i>Le Guerrier repenty</i>	pastorale tragique	Rouen			IV : mauvais présages de Rancion ; apparition de l'ombre de son fils	le magicien Rancion II : la source magique qui rend fou	II, 2 : manifestations de la folie de Phalacide V : fureur de Phalacide
	Le Franq	<i>Antioche</i>	tragédie	Anvers	I, 5 : représentation concrète des « songes » de Ptolomé, suivi de son récit		I, 5: divers signes		
	Racan	<i>Les Bergeries</i>	pastorale	Paris	I, 3 et IV, 1 : Arténice fait allusion aux songes (apparition de la Bonne Déesse) II, 2 : allusion aux songes amoureux d'Ydalie V, 2 : récit du songe (apparition) de Crisante			II, 4 : le magicien Polistène ; le miroir enchanté III, 2 et IV, 5 : récit des images vues dans le miroir	III, 4 : la folie passagère d'Alcidor
1626	Hardy, Alexandre	<i>Alceste ou la fidélité</i>	tragi- comédie	Paris		II : on rapporte l'oracle d'Apollon ; discussion sur sa validité			
	Hardy, Alexandre	<i>Aristoclée ou le mariage infortuné</i>	tragi- comédie	Paris	V, 1 : récit du songe symbolique de Calistène				

1626	Hardy, Alexandre	<i>Corine ou le silence</i>	pastorale	Paris		IV, 5 : l'oracle rendu par Mérope aux bergers V, fin : apparition de Vénus et Cupidon, qui rendent leurs arrêts	III, 1 : énumération des mauvais présages de Mélite	I, 4 : la magicienne Mérope IV, 2 : le charme du silence IV, 4 : les charmes pour punir le satire	
	Hardy, Alexandre	<i>Dorise</i>	tragi-comédie	Paris	IV, 1 : récit du songe de Salmacis, qui dort sur le gazon			III, 4 et IV, 1 : la magicienne Sophronie, qui agit contre les charmes d'une sorcière	
	Hardy, Alexandre	<i>Gésippe ou les deux amis</i>	tragi-comédie	Paris	IV, 2 : récit du songe (apparition) de Sophronie				
	Hardy, Alexandre	<i>La Mort d'Alexandre</i>	tragédie	Paris	I, 1 : apparition de l'ombre de Parménion I, 2 : réveil et réaction d'Alexandre	I, 3 : la prophétie du mage I, 4 : allusion à une autre prophétie	II, 2 ; III, 1 : on rapporte les mauvais présages (haruspices) III, 1 : apparition de l'ombre, qui occupe la place du roi	I, 3 : le mage de Babylone	

1626	Hardy, Alexandre	<i>Le Ravissement de Proserpine par Pluton</i>	tragédie	Paris	III, 1 : récit du songe (apparition) de Cérés, suivi de l'apparition de Proserpine dans le sommeil de sa mère		III, 1 : énumération de mauvais présages		
	Hardy, Alexandre	<i>Le Triomphe d'amour</i>	pastorale	Paris		IV, 2 et V, 1 : les prédictions de Philire V, 4 : l'oracle de Pan V, 5 : l'intervention de Cupidon	IV, 1 : Phædime énumère les présages du ravissement de sa fille	IV, 2 : le magicien Philire, qui aide les bergers ; incantations	
1627	Borée	<i>Béral victorieux</i>	tragédie	Lyon	II, 4 : récit du songe symbolique de Blésille				
	Borée	<i>Achille victorieux</i>	tragédie	Lyon			I, 1 : prophétie de Cassandre		
	Borée	<i>Tomyre victorieuse</i>	tragédie	Lyon	V, 1 : allusion aux songes de Cyrus		III : signes dans le ciel (oiseaux) V, 1 : divers signes (haruspices) V, 2 : récit de l'invocation de l'ombre		

1627	La Morelle	<i>Endymion ou le ravisement</i>	tragi-comédie pastorale	Paris				Le magicien Astérodiar III : l'eau enchantée et les métamorphoses	
	Troterel	<i>Philistée</i>	pastorale	Rouen				le magicien Demonax	
	Urfé, Honoré d'	<i>La Sylvanire</i>	pastorale	Paris				III, 5 : le miroir magique V, 4 : explications	I, 9 : le berger Adraste, rendu fou par l'amour
1628	Hardy, Alexandre	<i>Alcméon ou la vengeance féminine</i>	tragédie	Paris	I, 1 : songe d'Alcméon (apparition de l'ombre d'Eryphile) IV, 2 : récit du songe symbolique d'Alcméon				III, 3 : les hallucinations d'Alcméon (effet du poison) ; il tue ses enfants
	Hardy, Alexandre	<i>L'Amour victorieux ou vengé</i>	pastorale	Paris		IV, 3 : l'oracle rapporté par Mopse V, 2 : réponse des dieux	IV, 3 : les sacrifices refusés		
	Hardy, Alexandre	<i>La Belle Egyptienne</i>	tragi-comédie	Paris	IV, 3 : récit du songe symbolique de Précieuse				
	Hardy, Alexandre	<i>Lucrece ou l'adultère puny</i>	tragédie	Paris	II, dernière : récit du songe symbolique de Télémaque				

1628	Hardy, Alexandre	<i>Timoclée ou la juste vengeance</i>	tragédie	Paris	III, 1 : songe de Timoclée (apparition de l'ombre de Théagène)				
	Mairet, Jean	<i>La Sylvie</i>	tragi- comédie pastorale	Paris	II, 1 : récit du songe prophétique de Macée V, 1 : sommeil et songe de Florestan	V, 2 : la voix oraculaire		de nombreuses allusions à la magie V, 1 : récit des effets du charme ; V, 2 : représentation de ces effets	
1629	La Croix	<i>Climène</i>	tragi- comédie pastorale	Paris				III, 2 : description du magicien III,3 : le bracelet magique IV, 1 : effets de l'enchantement	II, 2 : Liridas est rendu fou par l'amour
	Pichou	<i>Les Folies de Cardénio</i>	tragi- comédie	Paris					III, 1 : Cardénio devient fou par amour ; son errance dans le désert III, 6 : Don Quichotte et Sancho rencontrent Cardénio IV : la fureur de Cardénio ; guérison

1630		<i>Cléonice l'amour téméraire</i> ou	tragi-comédie pastorale	Paris		V : l'oracle rétablit les identités		le magicien, la poudre magique	
	Grandchamp	<i>Les Aventures amoureuses d'Omphale</i>	tragi-comédie	Paris				III, 5 : Mélinde consulte une magicienne, qui invoque une ombre	
	Monléon	<i>Amphytrite</i>	poème de nouvelle invention	Paris	III, 2 : représentation du songe prophétique de Léandre (l'apparition d'une nymphe) III, 3 : récit du songe			IV, 2 : métamorphose de Léandre en rocher	IV, 2 : Léandre est rendu fou par les dieux
	Rayssiguier	<i>Astrée et Céladon</i>	tragi-comédie pastorale	Paris		III : plusieurs références à l'oracle (Paris doit épouser Diane) IV, 4 : apparition d'Amour + arrêts divins			
1631	Du Rocher	<i>Indienne amoureuse</i>	tragi-comédie	Paris					IV, 6 : folie amoureuse de Cléraste ; guérison
	Durval	<i>Les Travaux d'Ulysse</i>	tragi-comédie	Paris				Circé	

1631	Du Ryer, Pierre	<i>L'Argénis</i>	tragi- comédie	Paris					Seconde journée I, 5 ; II, 2 : le fou qui se prend pour Poliarque
	Gombauld	<i>Amaranthe</i>	pastorale	Paris	I, 4 : allusion aux songes (prophétiques) de Daphnis V, 3 : coïncidence entre la prophétie du songe et la réalité	I, 2: une nymph rapporte à Amaranthe l'arrêt de Diane I, 4 : Damon rapporte l'oracle rendu à Timandre V, 2 : récit de l'oracle rendu par Mopse V, 3 : Timandre raconte l'oracle d'Apollon (sur l'identité de son fils)	IV, 5 : le sacrificateur Aristée énumère les bons présages		
	La Serre	<i>Pandoste ou la princesse malheureuse</i>	tragédie en prose	Paris	Première journée : I, 2 : récit du songe prophétique de la reine	Première journée : IV, 4 : l'oracle est rendu au sacrificateur V, 3 : l'oracle est rapporté au roi			

1631	Mairet, Jean	<i>La Silvanire ou la morte vive</i>	tragi-comédie pastorale	Paris				III, 5 : le miroir magique	
	Mareschal, André	<i>La Généreuse Allemande</i>	tragi-comédie	Paris	Première journée : II, 1 : Camille « en songeant » sur la scène II, 3 : récit du songe prophétique de Camille IV, 2 : récit du second songe prophétique de Camille		Première journée : IV, 2 : mauvais présages de Camille		
	Rotrou, Jean de	<i>L'Hypocondriaque ou le mort amoureux</i>	tragi-comédie	Paris				III, 4 : la devineresse	III, 2 : l'égarement de Cloridan IV, 1 : délire de Cloridan V, 6 : Cloridan sort de son erreur
1632	Du Vieuget	<i>Les Aventures de Policandre et de Basolie</i>	tragédie	Paris				III, 3-4 : intervention du devin Astrasore (arsenal magique)	III, 4 : Astrasore décrit l'état de folie de Policandre IV, 2 et V, 2-3 : les péripéties du fou Nivelles (Policandre) V, 5 : guérison

1632	Frénicle, Nicolas	<i>La Fin tragique de Niobé, et des amours de son fils Tantale, et d'Eriphile</i>	tragédie	Paris			I, 2 : vision de la déesse Latone (récit) II, 3 : prédiction de Manto IV, 4, V, 1 : apparition de la furie Mégère V, 2 : apparition de l'ombre de Tantale		IV, 1 : fureur de Niobé
	Frénicle, Nicolas	<i>Palemon</i>	pastorale	Paris	II, 3 : récit du songe d'Ergaste	II, 1 : la voix oraculaire		III, 3 : la magicienne IV : l'eau magique	
1633	Corneil	<i>Le Ravissement de Florise ou l'heureux événement des Oracles</i>	tragi-comédie	Paris		III, 2 : deux rivaux consultent la Sybille			
1633 (créée 1629)	Corneille, Pierre	<i>Mélite ou les fausses lettres</i>	comédie	Paris					IV, 6 : début de la folie d'Eraste V, 2 : guérison
1633	La Serre	<i>Le Pyrame</i>	tragédie en prose	Lyon	IV, 2 : songe prophétique d'Oronthe (la mère de Thisbé)				

1635	Mairet, Jean	<i>Sophonisbe</i>	tragédie	Paris	II, 1 : Sophonisbe parle de ses songes V, 4 : récit du songe apparition de Sophonisbe		V, 4 : énumération de mauvais présages		
	Rotrou, Jean de	<i>La Doristée</i>	tragi-comédie	Paris	II, 4 : songe prémonitoire de Dorante				
	Rotrou, Jean de	<i>La Bague de l'oubly</i>	comédie	Paris				I, 5 : le magicien Alcandre ; la bague enchantée II, 6 : premiers effets de l'enchantement	III-IV : l'état du roi, causé par la bague V, 5 : délire de Fabrice
1636	Benserade	<i>La Mort d'Achille et la dispute de ses armes</i>	tragédie	Paris	I, 1 : récit du songe d'Achille (apparition de l'ombre de Patrocle)				V, 2 : la fureur d'Ajax, et sa mort
	Beys, Charles de	<i>L'Hospital des fous</i>	comédie	Paris					la galerie des fous de l'hôpital de Valence
	Dalibray	<i>Le Torrismon du Tasse</i>	tragédie	Paris		prophétie mal comprise			
	Durval	<i>Agarite</i>	tragi-comédie	Paris					IV-V : la folie amoureuse du roi, suivie de la guérison
	Rotrou, Jean de	<i>La Célimène</i>	comédie	Paris	II, 3 : Alidor en train de rêver sur la scène				

1636	Rotrou, Jean de	<i>Hercule mourant</i>	tragédie	Paris		IV, 4 : Hercule raconte une prophétie le concernant		II, 2 : discussion sur les remèdes magiques	III, 4 : la folie de remords de Déjanire
	Scudéry, Georges de	<i>La Mort de César</i>	tragédie	Paris	II, 2 : Calpurnie en train de rêver sur la scène ; récit de son songe prophétique III, 4 : nouvelle discussion sur le songe ; feinte de Porcie		II, 3 : mauvais présages de Porcie IV, 1 : nouvelle évocation des signes par Antoine ; débat		
1637	Desmarets de Saint-Sorlin	<i>Les Visionnaires</i>	comédie	Paris					Les six fous et leurs extravagances
	Guérin de Bouscal	<i>La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César</i>	tragédie	Paris	V, 2 : allusion aux songes de Porcie		I, 4 : apparition du « mauvais génie » de Brute II, 2 : l'apparition des dieux devant le médecin d'Octave		
	La Calprenède	<i>Le Clarionte ou le sacrifice sanglant</i>	Tragi-comédie	Paris		III, 1 : deux oracles (passé / présent) V, 7 : nouvelle interprétation par le sacrificateur			

1637	Rotrou, Jean de	<i>Le Filandre</i>	comédie	Paris	II, 5 : Célidor est en train de rêver sur la scène				
	Rotrou, Jean de	<i>L'Innocente Infidélité</i>	tragi-comédie	Paris				I, 2 : évocation du magicien II, 2 : effets de la bague enchantée	
	Scudéry, Georges de	<i>Didon</i>	tragédie	Paris	I, 1 : allusion aux songes de Didon IV, 2 : discussion sur l'apparition de l'ombre	III, 1 : débat sur la vérité des oracles			
	Tristan L'Hermitte	<i>La Mariane</i>	tragédie	Paris	I, 1 : réveil en sursaut d'Hérode I, 2 : récit du songe prophétique (apparition) et discussion				V : la folie de remords d'Hérode
1638	[Les Cinq Auteurs]	<i>L'Aveugle de Smyrne</i>	tragi-comédie	Paris		IV, 1 : Atlante rapporte les paroles de l'oracle V, 3 : nouvelle interprétation de l'oracle		IV, 1 : le magicien Amech (la poudre magique et l'antidote)	
	Bazire d' Ambainville	<i>Arlette</i>	pastorale	Paris		I, 1 : le magicien invoque l'oracle III, 1 : remise en cause des prédictions		le magicien Alcandre IV, 4 : la potion magique V, 2-3 : les résurrections	

1638	Boisrobert	<i>Les Rivaux Amis</i>	tragi-comédie	Paris				V, 1 : récit des vieilles prévisions du mage (horoscope)	
	Chapoton, François de	<i>Le Véritable Coriolan</i>	tragédie	Paris	V, 3 : allusion aux songes de Coriolan		V, 3 : mauvais présages, ombres		
	Du Ryer, Pierre	<i>Cléomédon</i>	tragi-comédie	Paris					IV, 1 : récit de la folie de Cléomédon IV, 3 : fureur de Cléomédon V, 7 : guérison et <i>anagnôrisis</i>
	La Calprenède	<i>Jeanne Reyne d'Angleterre</i>	tragédie	Paris	I, 2 : allusion aux songes prophétiques de Jeanne				
	Le Riche, Guillaume	<i>Les Amours d'Angélique et de Médor</i>	tragi-comédie	Poitiers					V-VI : la folie de Roland
1639		<i>Les Aventures de Thyrsis</i>	tragi-comédie pastorale	Rouen				le magicien Philandre ; l'eau enchantée	Folie de Thyrsis, induite par l'eau magique, et guérison
1639 (créée 1635)	Corneille, Pierre	<i>L'Illusion comique</i>	comédie	Paris				Le magicien Alcandre	
1639 (créée 1634)	Corneille, Pierre	<i>Médée</i>	tragédie	Paris				Médée	

1639	Desfontaines	<i>Hermogène</i>	tragi-comédie	Paris		I, 1 : récit de l'oracle rendu à Poliante			
	Guérin de Bouscal	<i>Dom Quixote de la Manche</i>	comédie	Paris					I, 1 : récit de la folie de Cardénie Les manifestations de la folie de Don Quichotte
	Héritier de Nouvelon	<i>Hercule furieux</i>	tragédie	Paris			II, 2 : oiseaux		IV, 1 : l'égarement d'Hercule IV, 3 : délire d'Hercule devant ses parents et Thésée V, 2 : réveil de la fureur
	Hermite de Vozelle	<i>La Chute de Phaéton</i>	tragédie	Paris	I, 2 : récit du songe prophétique de Climène				
	Rotrou, Jean de	<i>Antigone</i>	tragédie	Paris		I, 1 : allusion à l'oracle I, 3 : récit de l'oracle ; débat sur sa validité V, 8 : nouvelle interprétation	V, 5 : mauvais présages rapportés par Tyrésie		
	Rotrou, Jean de	<i>La Belle Alphrède</i>	comédie	Paris	III, 1 : allusions aux songes funestes de Cléandre				

1639	Rotrou, Jean de	<i>Crisante</i>	tragédie	Paris					IV, 1-2 : folie de remords de Cassie V, 5 : fureur d'Antioche
	Rotrou, Jean de	<i>Laure persécutée</i>	tragi-comédie	Paris	V, 9 : récit du songe du roi, qui avait causé l'éloignement de Laure ; reconnaissance				
	Sallebray	<i>Le Jugement de Paris et le ravisement d'Hélène</i>	tragi-comédie	Paris	IV, 2 : récit du songe d'Hélène (apparition de Vénus)		III, 6 : les prédictions du frère de Paris; débat sur les présages		
	Tristan L'Hermitte	<i>Panthée</i>	tragédie	Paris	II, 2 : récit du songe (apparition) de Panthée				
1640	Chapoton, François de	<i>La Descente d'Orphée aux enfers</i>	tragédie	Paris			I, 4 : les mauvais présages d'Euridice	II, 1 : le magicien Eurimédon	III, 1 : folie de remords d'Aristée, après la mort d'Euridice
	Chillac	<i>L'Ombre du Comte de Gormas et la mort du Cid</i>	tragi-comédie	Paris			I, 2 : Chimène raconte l'apparition de l'ombre de son père I, 4 : apparition de l'ombre		

	Claveret	<i>Le Ravissement de Proserpine</i>	tragédie	Paris	III, 1 : récit du songe prophétique de Proserpine III, 4 : récit du songe (apparition) de Cérés				
1640	Guérin de Bouscal	<i>Dom Quixote de la Manche</i> (seconde partie)	comédie	Paris					Folie comique de Don Quichotte
	Mairet, Jean	<i>L'Illustre Corsaire</i>	tragi-comédie	Paris					I : folie temporaire d'Isménie ; guérison
	Mairet, Jean	<i>Le Roland furieux</i>	tragi-comédie	Paris	III, 4 : récit du songe symbolique d'Angélique			V, 4 : Astolphe guérit Roland avec un objet magique	III, 1: Roland devient fou
	Mareschal, André	<i>La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippes Sidney</i>	tragi-comédie	Paris		I, 1 : récit de l'oracle rendu au roi			
	Sallebray	<i>La Troade</i>	tragédie	Paris	II, 3 : le récit du songe (apparition) d'Andromaque				
1641	Corneille, Pierre	<i>Horace</i>	tragédie	Paris	I, 2 : récit du songe prophétique de Camille	I, 2 : Camille rapporte les paroles de l'oracle			
	Rotrou, Jean de	<i>Iphigénie</i>	tragédie	Paris		I, 5 : récit de l'oracle rendu aux Grecs V, 2 : apparition de Diane			

1642	Arnaud	<i>Agamemnon</i>	tragédie	Avignon	I, 1 : réveil en sursaut d'Ægiste I, 2 : récit de son songe (apparition)				III, 7 : état ambigu d'Electre (vraie folie ?)
	D'Aubignac	<i>La Cyminde ou les deux victimes</i>	tragédie en prose	Paris		I, 1 : récit de l'ancien oracle V, 6 : réalisation			
	D'Aubignac	<i>La Pucelle d'Orléans</i>	tragédie en prose	Paris			I, 1 : apparition de l'ange, prédictions V, 6 : prodiges	II-III : débat sur la sorcellerie	IV, 3 et V, 3 : folie de remords de la comtesse
	Colletet, Guillaume	<i>Cyminde ou les deux victimes</i>	tragi-comédie	Paris			I, 1 : récit de l'oracle IV, 1 : précisions du prêtre		
	Gillet de la Tessonerie	<i>Le Triomphe des Cinq Passions</i>	Tragi-comédie	Paris				L'enchanteur	
	Guérin de Bouscal	<i>Le Gouvernement de Sanche Pansa</i>	comédie	Paris					Folie comique de Sanche et de Don Quichotte
	Du Ryer, Pierre	<i>Saül</i>	tragédie	Paris	IV, 3 : allusion au songe de Michol			III, 5 : la pythonisse III, 8 : l'apparition de l'ombre de Samuel	

1643	Boisrobert	<i>La Vraye Didon ou la Didon chaste</i>	tragédie	Paris	I, 1 : le récit du songe (apparition) de Didon				
	Corneille, Pierre	<i>Polyeucte</i>	tragédie	Paris	I, 1 : allusion au songe de Pauline (discussion entre Néarque et Polyeucte) I, 3 : récit du songe (apparition) de Pauline				
	Mairet, Jean	<i>La Sidonie</i>	Tragi-comédie	Paris	I, 3 : récit du songe symbolique de Sidonie V, 1 : récit du songe d'Arcomeine (pré-histoire de la pièce)	I, 2 ; II, 8 : allusions à l'oracle reçu par Pharnace III, 1 : on rapporte les paroles de l'oracle	IV, 1 : récit des mauvais présages qui suivent la décision du mariage de Pharnace et de Sidonie		
1644	Desfontaines	<i>Le Martyre de Saint Eustache</i>	tragédie	Paris	I, 2 : récit du songe de Trajane (apparition)		I, 1 : intervention divine et conversion de Placide		
	La Serre	<i>Thésée ou le prince reconnu</i>	Tragi-comédie en prose	Paris				Le personnage de Médée	

1645	Tristan L'Hermitte	<i>La Folie du sage</i>	Tragi-comédie	Paris					III, 4 : Ariste perd la raison IV, 2 : délire d'Ariste devant le médecin IV, 5 : Ariste retrouve la raison
	Tristan L'Hermitte	<i>La Mort de Chrispe</i>	tragédie	Paris	III, 1 : récit du songe symbolique de Constantin, doublé de celui de Lactance (apparition)		II : mauvais présages (animaux)		
	Tristan L'Hermitte	<i>La Mort de Sénèque</i>	tragédie	Paris	III, 2 : récit du songe prophétique de Sabine				V, 4 : folie de remords de Néron
1646	Boyer, Claude	<i>La Porcie romaine</i>	tragédie	Paris	I, 1 : allusion au songe				
	Gilbert, Gabriel	<i>Hypolite ou le garçon insensible</i>	tragédie	Paris	II, 2 : récit du songe prophétique d'Hyppolite				
	Griguet	<i>La Mort de Germanic Caesar</i>	tragédie	Dijon	II, 3 : récit du songe prophétique d'Agrippine et son hésitation devant le présage			I, 3 : la sorcière et son poison V, 4 : les prédictions de la sorcière	

1647	Gilbert, Gabriel	<i>Sémiramis</i>	tragédie	Paris	II, 1 : allusions aux songes de Sémiramis (songes du matin : heureux vs. songes du soir : malheureux)		I, 3 : la prédiction concernant le roi Ninus II, 1 : incohérence des présages que reçoit Sémiramis		
	Rotrou, Jean de	<i>Venceslas</i>	tragi-comédie	Paris	IV, 1 : récit du songe prophétique et réitéré de Théodore				
	Rotrou, Jean de	<i>Le Véritable Saint Genest</i>	tragédie	Paris	I, 1 : récit du songe prophétique de Valérie I, 3 : interprétation et réalisation		II, 4 : la voix qui s'adresse à Genest		
1648	Boyer, Claude	<i>Aristodème</i>	tragédie	Paris		I, 3 : la réponse de l'oracle I, 4 : première interprétation III, 1 : seconde interprétation	I, 1 : sacrifices refusés		
		<i>La Mort des enfants de Brute</i>	tragédie	Paris	III, 1 : allusion au songe de Tite				
		<i>Le Sage Visionnaire</i>	tragi-comédie	Paris				L'enchanteur Misandre et la magicienne Cythérée ; scènes de magie et discussions sur l'astrologie	

1649	Prade, Jean Le Royer	<i>Annibal</i>	tragi- comédie	Paris	V, 7 : récit du songe (apparition) d'Annibal				
	Rotrou, Jean de	<i>Cosroès</i>	tragédie	Paris					Folie de remords I, 3 : description de l'état du roi II, 1 : scène de fureur
1650	Boyer, Claude	<i>Ulysse dans L'Isle de Circé ou Euriloche foudroyé</i>	tragi- comédie (pièce à machines)	Paris	III, 2 : récit du songe d'Ulysse (conséquence de la magie) IV, 5 : explication du songe par Tyrésie (aux enfers)			les pouvoirs de Circé (I, 7 ; II, 6) II, 7 : utilisation du dieu du sommeil	
	Corneille, Pierre	<i>Andromède</i>	tragédie (pièce à machines)	Paris		I, 1 : Cassiope rappelle l'ancien oracle de Vénus I, 3 : nouvel oracle rendu par Vénus V : intervention de Jupiter			
1651	Baro, Balthasar	<i>Rosemonde</i>	tragédie	Paris					V, 1 : description de l'état d'Ermige (folie de remords) V, 3 : fureur d'Ermige

1653	Beys, Charles de	<i>Les Illustres fous</i>	comédie	Paris					La galerie des fous de l'hôpital de Valence
	Jobert	<i>Balde reine des Sarmates</i>	tragédie	Paris		V, 1 : l'oracle choisit Balde comme victime V, 4 : remise en question des décisions divines			
	Corneille, Thomas	<i>Le Berger extravagant</i>	pastorale burlesque	Paris	I, 4 : réveil de Lysis, allusion à son songe				Extravagance de Lysis IV, 7 : il se prend pour un arbre Absence de la guérison
1654	Cyrano de Bergerac	<i>La Mort d'Agrippine</i>	tragédie	Paris	III, 1 : récit du songe d'Agrippine (apparition de Germanicus) III, 2 : faux récit du même songe devant Tibère IV, 2 : allusion aux songes d'Agrippine		II, 5 : mauvais présages rapportés par Livilla		

1654	Montauban, Jacques Pousset de	<i>Les Charmes de Félicie</i>	pastorale	Paris		V,5 : intervention de Diane, annulation des pouvoirs de Félicie		les pouvoirs magiques de Félicie V, 1 : effet de ses charmes sur les deux amoureux	
	Montgaudier	<i>Nathalie ou la générosité chrestienne</i>	tragédie	Paris	V, 4 : Nathalie en train de rêver : apparition de son mari ; réveil V, 5 : récit du songe		Plusieurs signes du ciel		
1656 (créée 1646)	Tristan L'Hermitte	<i>Osman</i>	tragédie	Paris	I, 1: la Sultane Soeur en train de rêver II, 2 : discussion autour de son songe prophétique				II, 2 : allusion à la fureur prophétique du derviche Mustapha
1657	Cardin, Nicolas	<i>Le Champ ou le progrez de Martel</i>	tragédie	Caen	Prologue : l'ombre de Clovis apparaît en songe à la France		Prologue : fonction oraculaire de l'ange		
	Pascal, Françoise	<i>Endymion</i>	tragi- comédie	Lyon	II-IV : songe d'Endymion			I, 5 : la magicienne Ismène, la potion magique	
	Quinault, Philippe	<i>La Comédie sans comédie</i> Acte V. <i>Armide et Renaud</i>	comédie « tragi- comédie en machines »	Paris				V, 1 : la magicienne Armide ; invocation de l'ombre	
1658 (créée 1644)	Gombauld	<i>Les Danaïdes</i>	tragédie	Paris	I, 1 : allusion aux songes de Danaüs	I, 1 : allusion aux vieilles prophéties	I, 2 : accumulatio n de mauvais	I, 2 : les mages Bacis et Démodore	

						reçues par Danaüs Plusieurs allusions tout au long de la pièce	présages III, 4 : l'ombre de Sténélee apparaît à Danaüs et lui prédit l'avenir	III, 1 : invocation des puissances infernales	
1659	Corneille, Pierre	<i>Œdipe</i>	tragédie	Paris		II, 3 : récit des paroles de l'ombre de Laïus ; récit de l'oracle initial V, 9 : Tirésie en donne l'interprétation finale			
	Gilbert, Gabriel	<i>Chresphonte ou le retour des Héraclides dans le Péloponnèse</i>	tragi-comédie	Paris		I, 1 : allusion à un ancien oracle I, 4 : récit de la prédiction de Calchas (interprétation politique) V, 3 : réinterprétation de la prédiction			
	Quinault, Philippe	<i>Le Mariage de Cambyse</i>	tragi-comédie	Paris		I, 6 : allusion à l'oracle rendu jadis			
1660	Gilbert, Gabriel	<i>Arie et Pétus ou les amours de Néron</i>	tragédie	Paris					V, fin : folie de remords de Néron

1660	Noguères	<i>La Mort de Manlie</i>	tragédie	Bordeaux	II, 5 : Manlie rapporte le songe (apparition) de Torquate III, 1 : Torquate revient sur le songe	II, 5 : allusion à l'oracle qui promet la victoire III, 2 : on rapporte l'oracle, qui est conforme au songe			
1661	Corneille, Pierre	<i>La Conquête de la toison d'or</i>	tragédie	Paris		V, fin : l'oracle de Jupiter		Médée, Orphée	
	Montfleury, Antoine-Jacob	<i>Les Bestes raisonnables</i>	comédie	Paris		Scène 9 : Ulysse prononce l'oracle (le règne de Louis XIV)		Circé ; les métamorphoses	La folie des humains transformés en bêtes
	Pascal, Françoise	<i>Sésostris</i>	tragi-comédie	Lyon	I, 2 : récit du songe d'Amasis (apparition des ombres d'Apriez et Ladice) V, 3 : récit d'un second songe d'Amasis (apparition des deux ombres)	V, 3 : les arrêts de l'oracle de Latone	I, 2 et 3 : signes dans le ciel		
1662	Charenton, de	<i>La Mort de Baltazar, roy de Babilone</i>	tragédie	Paris	II, 1 : récit du songe prophétique de la reine II, 2 : discussion sur le songe Nombreuses	III, 3 : récit d'une prophétie des Juifs, débat sur sa valeur	II, 1 : signes dans le ciel (feux, comète) V, 1 : la main qui	V, 4 : les devins interprètent le prodige de la main	

					allusions tout au long de la pièce		écrit sur le mur V, 6 : Daniel interprète les signes		
1663	Boyer, Claude	<i>Oropaste ou le faux Tonaxare</i>	tragédie	Paris	I, 2 : Mégabise fait le récit du songe de Cambyse, qui avait été à l'origine de sa mort				
1664	Gilbert, Gabriel	<i>Les Amours d'Angélique et de Médor</i>	tragi-comédie	Paris					V, 7 : allusion à la folie de Roland
	Racine, Jean	<i>La Thébàide</i>	tragédie	Paris		II, 2 : on rapporte la réponse de l'oracle III, 3 : le récit de la mort de Ménécée V, 3, 6 : d'autres interprétations de l'oracle			
1665	Quinault, Philippe	<i>Astrate</i>	tragédie	Paris		II, 1 : on lit la réponse de l'oracle ; discussions autour des oracles IV, 3 : <i>anagnôrisis</i>			

1666	Boyer, Claude	<i>Les Amours de Jupiter et de Sémélé</i>	tragédie (pièce à machines)	Paris	I, 1 : réveil de Sémélé et récit de son songe (apparition de Jupiter)				
1667	Bompart de Saint-Victor	<i>Alcimène</i>	pastorale	Clermont					III, 3 : folie de Tamire V, 1 : récit de sa guérison
1668	Avre, d'	<i>Dipne, Infante d'Irlande</i>	tragédie	Montargis	II, 1, 3, 6 : récit du songe (symbolique)				
	Racine, Jean	<i>Andromaque</i>	tragédie	Paris					V, 5 : folie de remords d'Oreste
1669		<i>Geneviève ou l'Innocence reconnue</i>	tragédie chrétienne	Paris	II, 3 : songe (apparition) de Sifroy et réveil en sursaut				
		<i>Mélisse</i>	tragi-comédie pastorale	[s. l.]		IV, 1 : on rapporte les paroles de l'oracle ; diverses identifications V, 2 : second oracle, rendu par Amour V, 4 : nouvelle interprétation	V, 5 : le trait de feu qui tombe du ciel		

1669	Olry de Loriande, Claude	<i>Le Héros tres-chrestien</i>	tragédie	Paris		III, 7 : on rapporte la réponse de l'oracle, concernant la reine IV, 3 : remise en question des oracles V, 1 : Maxime raconte l'oracle qu'on lui a rendu	III, 6 : le monstre devant le temple		
1671	Corneille, Molière et Quinault	<i>Psyché</i>	tragédie	Paris		I, 5 : on rapporte l'oracle d'Apollon III, 3 : interprétation finale par Amour			
1673	Montfleury	<i>L'Ambigu comique</i>	comédie	Paris	III, 2 : récit du songe (apparition) d'Ænée				
1674	Quinault, Philippe	<i>Alceste ou le triomphe d'Alcide</i>	tragédie en musique	Paris		II, 9 : intervention d'Apollon, qui rend son arrêt concernant Admète			

1675	Blessebois, Pierre Corneille	<i>Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue</i>	tragédie	Châtillon sur Seine			I, 3 : apparition d'un fantôme I, 6 : récit du discours du fantôme III, 4 : intervention de l'ange	I, 5 : récit du procès de la sorcière qui avait été utilisée pour perdre la comtesse	
	Corneille, Thomas	<i>Circé</i>	tragédie	Paris				les charmes de Circé et de Glaucus	
	Quinault, Philippe	<i>Thésée</i>	tragédie en musique	Paris				I, 8 : évocation des pouvoirs de Médée III : les charmes de Médée V, 6 : Médée dans son char	
	Sconin	<i>Hector</i>	tragédie	Soissons	V, 2 : récit du songe prophétique d'Hécube (au sujet du combat Achille-Hector)	II, 2: on rapporte les paroles de l'oracle concernant le choix des champions V, 6 : Pâris réinterprète l'oracle			
1676	Blessebois, Pierre Corneille	<i>Eugénie</i>	tragédie	Leyde	I, 1 : récit du songe de Filipe (apparition)	II, 2 : allusion à l'oracle consulté par Aquilie	III, 3 : le feu tombé sur la maison de Mélance		

1676	Le Clerc et Coras	<i>Iphigénie</i>	tragédie	Paris		I, 1 : Agamemnon rapporte les paroles de l'oracle de Diane V, 2 : Achille remet en question la transmission des oracles divins V, 6 : récit de l'intervention de Diane			
	Quinault, Philippe	<i>Atys</i>	tragédie en musique	Paris	III, 4 : Atys dort sur scène ; les troupes de songes agréables ou funestes ; Atys se réveille en sursaut				V, 3 : la fureur d'Atys, qui tue Sangaride V, 4 : Atys retrouve la raison et se tue
1678	Le Fèbvre, F. de	<i>Eugénie ou le triomphe de la chasteté</i>	tragédie	Amiens	II, 1 : récit du songe prophétique de Claude ; discussion III, 1 : ressemblance entre les images du songe et la réalité			II, 1 : allusion aux devins consultés au sujet d'Eugénie	
	Pradon	<i>Phèdre et Hippolyte</i>	tragédie	Paris		III, 2 : Thésée rapporte l'oracle qu'il a reçu à Délos	I,1 : Hippolyte raconte les tristes présages qu'il a eus		

1678	Racine, Jean	<i>Iphigénie</i>	tragédie	Paris		I,1 : Agamemnon rapporte les paroles de l'oracle Plusieurs discussions tout au long de la pièce V, 6 : Ulysse raconte la nouvelle interprétation de l'oracle			
1680	Boyer	<i>Agamemnon</i>	tragédie	Paris			V,2 : prophéties de Cassandre		V, 1 : fureur prophétique de Cassandre
	Corneille, Thomas	<i>Bellérophon</i>	tragédie en musique	Paris		III, 5 : la divination (représentation de la Pythie), apparition d'Apollon, qui rend l'oracle V, 1 : réinterpréta tion de l'oracle (reconnaissanc e de Bellérophon)		I, 2 ; II, 5 : les pouvoirs du magicien Amisodar II, 6-7 : scènes de magie (quatre magiciens et quatre magiciennes) IV : vengeance d'Amisodar	
	Ferrier	<i>Adraste</i>	tragédie	Paris	IV, 3 et V, 2 : allusions au songe de Crésus	Plusieurs allusions à l'oracle rendu			
1681 (créée)	Abeille, Gaspard	<i>Lyncée</i>	tragédie	La Haye		I, 1 : Erigone veut utiliser			

1678)						l'oracle dans un but politique I, 3 : Danaüs revient sur les paroles de l'oracle Plusieurs allusions tout au long de la pièce			
1681 (créée 1680)	Poisson	<i>Les Fous divertissans</i>	comédie	Paris					I, 4 : présentation de l'hôpital des fous
1694 (créée 1673)	Boursault	<i>Germanicus</i>	tragédie		V, 1 : songe prophétique d'Agrippine				