

Molière baroque — "définir contre" ?

Carol CLARK
Université d'Oxford

"Molière baroque" ? Il est un temps où ce titre lui-même aurait paru baroque, au sens que ce mot avait à l'époque. Faire de Molière le grand classique, du porte-parole des valeurs françaises par excellence — la raison (cette "parfaite raison [qui] fuit toute extrémité"), la clarté, le bon sens — un auteur baroque ? Cela aurait semblé un projet extravagant, voire anti-républicain. Mais au cours du vingtième siècle le terme "baroque" a été plusieurs fois redéfini et, à la suite de René Bray¹, une série de critiques a entrepris une relecture de Molière qui met l'accent sur l'homme de théâtre plutôt que sur le donneur de leçons. Nous examinerons ici un petit nombre d'éléments de ce vaste processus de redéfinition, et certains aspects de l'art théâtral de Molière qui, selon nous, peuvent être considérés comme relevant de cette chose si difficile à saisir précisément, l'esprit baroque.

Le catalogue de la bibliothèque bodléienne d'Oxford, où j'ai commencé ma réflexion sur le sujet qui nous occupe aujourd'hui, classe les ouvrages sur le baroque selon cent vingt-quatre domaines différents, des plus vastes ("baroque civilisation") aux plus spécialisés ("baroque church plate", "baroque embroidery", "baroque ironwork", "baroque sermons"). On a du mal à croire que les produits d'activités aussi variées que la broderie, la ferronnerie ou la prédication puissent se ressembler au point de justifier l'emploi d'un seul terme descriptif pour tous. (À la rubrique "baroque literature", le catalogue recense des ouvrages sur la littérature baroque en Angleterre et en France bien sûr, mais aussi en

¹ René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

Allemagne, en Espagne, Portugal et Amérique Latine, en Pologne, Hongrie, Autriche, Tchécoslovaquie, Croatie et Ukraine, et même au Japon : *Das Barock im Kabuki* de M. Toshio Kawatake). Il est clair que le baroque est désormais une notion acquise², mais qu'en devenant courant le terme a perdu ce qu'il pouvait avoir de précision. Dans beaucoup de domaines de recherche le mot "baroque" est surtout une dénomination de temps — même si la période définie comme baroque varie elle aussi d'un domaine à l'autre. Ainsi, la période baroque en musique italienne n'est pas du tout la même qu'en musique allemande, par exemple. Mais presque toutes les définitions temporelles du baroque comprennent les années de la carrière de Molière — de 1640 à 1673. Puisque dans ce sens très restreint du terme, Molière est indéniablement un auteur baroque, il peut être intéressant de chercher dans ses créations théâtrales des manifestations du baroque au sens plus large qui est donné au terme dans les études littéraires et d'histoire culturelle.

Comme Gisèle Venet nous le rappelle dans l'essai publié dans ce volume, "baroque", terme commun aux deux langues, a des connotations quelque peu différentes en anglais et en français. D'abord, comme l'explique le *Oxford English Dictionary*, "baroque" en anglais est avant tout un terme d'architecture, qui est parfois appliqué par extension à la littérature. On trouve dans le *OED* des références à "a style of architectural decoration", "the degenerated Renaissance known as Baroque", à un style "frantically baroque". Déjà en 1846 un critique a qualifié Browning de baroque, à cause de l'extravagance de son style ("the extremity of his versification, his hardihood of rhythm and cadence"), mais en ajoutant que, "sometimes baroque, Mr Browning is never ignoble". Autant dire que, pour les Victoriens, "baroque", avec ses connotations de hardiesse déplacée, de dégénérescence, de frénésie, était un terme péjoratif. Cette attitude envers le baroque a sans doute ses origines dans le domaine architectural.

L'Angleterre et la France ont cela en commun que nos valeurs nationales ont été définies et symbolisées par référence à l'art et à la littérature d'une époque en particulier. Pour la France, c'est évidemment le

² Pendant la campagne publicitaire de Noël 2005, les magasins Monoprix ont affiché sur leurs vitrines et prospectus le slogan "Monoprix baroque".

"Molière baroque — « définir contre » ?"

Grand Siècle, mythe élaboré d'abord en l'honneur de Louis XIV, ensuite de la monarchie en général, et enfin de la nation elle-même. Les valeurs artistiques du Grand Siècle ont été définies comme relevant du classicisme — mot évidemment inconnu de Racine, de Molière ou de Boileau, et que Didier Souiller qualifie de "construction *a posteriori*, forte des préjugés du XVII^e siècle et des présupposés de l'université bourgeoise et anti-romantique du XIX^e siècle"³. Molière surtout a connu une nouvelle "mythification" dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec l'entrée de la littérature française dans les programmes scolaires des nouvelles écoles d'état. C'est dans les manuels du Second Empire et de la Troisième République qu'il est vraiment consacré comme l'incarnation des valeurs bourgeoises et nationales⁴.

Le classicisme scolaire et universitaire était une étroite norme canonique littéraire, définie (comme toutes les normes canoniques) par l'exclusion de tout ce qui ne confortait pas le mythe établi. Ce sont les auteurs ainsi exclus (les "irréguliers" ou "attardés" du temps de nos études), et les œuvres exclues d'auteurs par ailleurs inclus, qui seront définis plus tard comme baroques. Le discours du baroque est ainsi ce que Michel Foucault appelle un discours en retour : il est défini par ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire classique. La notion de baroque comporte, en anglais comme en français, un certain esprit de transgression.

C'est à l'époque romantique que les auteurs exclus du "canon" classique ont commencé à être revalorisés : par Théophile Gautier, par exemple, bien qu'il n'emploie pas le mot "baroque" — sa suite d'essais sur des auteurs oubliés du XVII^e siècle s'appelle *Les Grottesques*. Ayant flétri l'architecture baroque dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo louera un Molière baroque dans *Promontorium Somnii* de 1863, mais toujours sans employer le mot baroque : il parle plutôt d'une inspiration "fantasque, grotesque, excentrique, excessive"⁵.

³ Didier Souiller, "Le Baroque en question(s)", *Littérature classique*, 36 (1999), p. 6. Voir aussi John M. Steadman, *Redefining a Period Style: "Renaissance", "Mannerist" and "Baroque" in Literature*, Pittsburgh, PA : Duquesne University Press, 1990.

⁴ Voir Ralph Albanese, *Molière à l'école républicaine*, Saratoga, ANMA Libri, 1992.

⁵ Victor Hugo, *Promontorium somnii*, cité dans Bertrand Gibert, *Le Baroque littéraire français*, Paris, A. Colin, 1997, pp. 15, 228.

Si le classicisme littéraire français est censé incarner les valeurs établies et le baroque les bafouer, une semblable moralisation de formes artistiques existe chez les Anglais plutôt dans le domaine de l'architecture. L'Angleterre n'a jamais connu de "Grand Siècle", de moment unique où le pouvoir national et tous les arts étaient censés avoir atteint leur apogée. Notre siècle héroïque, c'est le seizième et surtout le règne d'Élisabeth Ière et notre grand classique est Shakespeare. Mais si on n'emploie généralement pas le mot baroque pour le décrire, Shakespeare est un baroque et a toujours été reconnu comme tel. Son génie libre, sa fantaisie puissante ont toujours été opposés au style guindé importé de France et imposé par le respect des règles prétendument classiques⁶. Même le Dr. Johnson, qui critique sans ménagement les nombreuses irrégularités de Shakespeare, est forcé de reconnaître son génie inégalable. Peu d'Anglais, même au XVIII^e siècle, auraient partagé l'opinion de Voltaire, qui préfère à *Hamlet* le *Cato* d'Addison.

Mais si le règne d'Élisabeth est notre "siècle d'or" de la littérature, les arts plastiques à cette époque en étaient seulement à leurs débuts. À l'exception des miniaturistes, les peintres de l'époque étaient des primitifs, et l'architecture avant Inigo Jones est un mélange détonnant de gothique tardif et d'ornements de la Renaissance italienne. Il n'est jamais venu à l'esprit de personne de créer un style national et officiel en généralisant ces modèles. Sous le règne de Victoria (époque, s'il en fut, où le pouvoir national était à son apogée), un style officiel s'est en effet généralisé, mais c'était (sous l'influence de Pugin et de Ruskin) une forme de gothique primitif. C'est ainsi qu'on vit en Angleterre des mairies, des bibliothèques, mais aussi des bains publics et même des usines et des entrepôts déguisés en cathédrales du douzième siècle. (On en voit toujours, surtout dans le nord du pays : l'architecture victorienne était solide !)

Ce style était préconisé non seulement comme le plus beau, mais aussi comme la manifestation de l'éthique chrétienne et des mœurs pures des hommes du Moyen Âge, avant la corruption apportée par la Renaissance. Les styles italiens, surtout le baroque honni par Ruskin,

⁶ Sur l'influence du classicisme français sur la critique anglaise, voir l'anthologie commentée d'Irène Simon, *Neo-Classical Criticism 1660-1800*, Londres, Edward Arnold, 1971.

"Molière baroque — « définir contre » ?"

représentaient les valeurs de la Rome moderne : la corruption, la sensualité et pour tout dire le catholicisme avec sa menace de domination papale, tandis que le gothique, par un étrange anachronisme, incarnait pour les Anglais du XIX^e siècle les valeurs protestantes et la moralité victorienne. On ne s'étonne donc pas de voir, au début du XX^e siècle, de jeunes Anglais, désirant par dessus tout se démarquer des valeurs de leurs pères, entreprendre une revalorisation de l'architecture baroque.

Ainsi Sacheverell Sitwell, cadet de la célèbre fratrie moderniste en littérature, publie en 1924 son *Southern Baroque Art* (écrit en 1921-22), sur l'architecture et la décoration de l'Italie du Sud, de l'Espagne, du Portugal et de leurs colonies, qui fut bientôt suivi par son *German Baroque Art* (1927) et, par souci de contraste, par *The Gothick North* (1929). En prenant le baroque pour sujet, Sitwell se montre très conscient de prendre le contre-pied de la critique établie, et de se situer à la pointe de l'avant-garde. Son introduction débute par ces mots :

It will be remarked by anyone who has the patience to read these four Essays that in their range of subject they have but little contact with the accepted or famous names of their period [...] there is hardly a fresco noted or a building described which has not become blackened by the smoke of adverse criticism, for our elderly critics were bred to hate these manifestations [...] It has also been my intention to establish a definite short circuit, by extolling practically the only kind of art that is not yet tarnished with a too extravagant admiration, thus completing the round and leaving our own generation free to follow out their own ideas. Too many people, looking like each other, and all talking in one and the same voice, may be heard at this time loud in the praise of Matisse and Andre Derain [...] The negro sculptors, obscured in a black anonymity, are now extravagantly praised, so it is surely time for someone to set up again the crumbling statues to Gongora and Luca Giordano.⁷

On remarquera en passant que les critiques qui ont donné la première impulsion à la réévaluation des poètes baroques anglais, sous le nom de "metaphysical poets", étaient aussi iconoclastes, et invitaient à apprécier la manière baroque avec son ironie, ses ruptures de ton, ses métaphores frappantes, intellectuelles plutôt qu'émotives, par contraste avec

⁷ Sacheverell Sitwell, *Southern Baroque Art*, London, G. Richards, 1924.

l'émotivité, le style plus uni et le moralisme des poètes alors admirés : c'est-à-dire les Romantiques jusqu'à Tennyson. Dans leur *Literary Terms: A Dictionary*, Beckson et Ganz observent, à la rubrique "Metaphysical" :

In the late nineteenth century, a new interest in Donne arose (particularly on the part of such critics as Edmund Gosse and Arthur Symons) after long neglect (the Romantics, understandably, saw little to admire in Metaphysical poetry).⁸

(Gosse est l'auteur de *Father and Son*, texte autobiographique qui fit scandale à son époque par son portrait entièrement dépourvu de sentimentalisme des rapports entre un père et son enfant ; Symons, grand admirateur et traducteur de Baudelaire, publia *Symbolism in French Poetry* qui eut une influence considérable sur les poètes modernistes des années 1890 et du début du XX^e siècle).

Parler d'un Molière baroque, est-ce donc se livrer à une espèce de provocation culturelle, à la manière de Sitwell louant les architectes baroques du Mezzogiorno tout en les comparant aux sculpteurs de "l'art nègre"⁹? Que Molière ait été, sous certains rapports, un auteur baroque, cela semble incontestable. On pense immédiatement à ses comédies-ballets, à tous les spectacles fastueux auxquels il a contribué pour la cour de Louis XIV, et dont Charles Mazouer parle d'une façon si éloquente dans son *Molière et ses comédies-ballets*¹⁰. Ces "œuvres de tous les arts ensemble" ("carrefour des arts", dira Charles Mazouer) naissent de la collaboration d'acteurs (Molière et sa troupe), de musiciens, de danseurs, de "paroliers" — Molière en personne, mais aussi d'autres, comme Pellisson, Benserade ou, pour *Psyché*, le grand Corneille lui-même —, et surtout des grands "magiciens" italiens que sont Torelli ou Vigarani, créateurs de décors aussi somptueux qu'éphémères, et de machines destinées à éblouir et émerveiller les spectateurs.

⁸ Karl Beckson et Arthur Ganz, *Literary Terms: A Dictionary*, Londres: Deutsch, 1990 [1975].

⁹ Aurait-il été un peu "langue dans la joue" ("tongue in cheek"), comme disent les Anglais, lorsqu'il écrivit ces lignes ?

¹⁰ Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-Ballets*, Paris, Klincksieck, 1993, chapitre 2. Voir aussi Ernst Leonardy, "Les fêtes de cour baroques", in Alphonse Vermeulen éd., *Questionnement du baroque*, Louvain-la-Neuve, Collège Erasme, Nauwelaerts, 1986.

"Molière baroque — « définir contre » ?"

Il serait, hélas, impossible de faire revivre ces spectacles grandioses, qui se fondaient sur des spécialisations aujourd'hui disparues, et dont les frais de représentation exigeraient un budget royal plutôt que démocratique. Essayer de les recréer par l'imagination à partir d'un texte imprimé, n'est-ce pas peine perdue ? Molière lui-même nous prévient que le plaisir qu'on peut éprouver à la lecture de *L'Amour médecin* est bien peu de chose par rapport à ce qu'ont connu les spectateurs de la première représentation :

je ne conseille de lire [cette comédie] qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre [...], il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le Roi. [...] [L]es airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer.¹¹

Que les pièces écrites par Molière pour la cour soient ainsi devenues inaccessibles explique dans une grande mesure l'oubli dans lequel elles sont tombées. Mais si elles ont été délaissées pendant plus d'un siècle par la critique scolaire et universitaire, c'est aussi sans doute parce qu'elles cadrent mal avec le mythe de Molière héros bourgeois et démocrate avant l'heure. Si le Molière des manuels travaillait pour la cour, ce devait être à contrecœur. Or rien n'indique qu'il ait eu de tels sentiments dans la réalité.

Réel, mais irrémédiablement perdu, alors, le Molière baroque ? Cela n'est pas inévitable. Les textes survivants, avec leurs didascalies (très complètes pour *Psyché*), les séries de gravures qui commémorent les fêtes de Versailles et les partitions musicales imprimées des œuvres de Lully ou de Charpentier nous permettent de former une idée, certes incomplète, mais fascinante de ce qu'ont dû être ces fêtes aussi ingénieuses que somptueuses. Par ailleurs, certains thèmes et certains procédés qui reviennent souvent dans les textes écrits pour les spectacles de cour se

¹¹ Molière, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Rat, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951, t. 2, p. 9.

rapportent, selon nous, d'une façon plus large au travail de l'acteur en général et à ce que nous savons du théâtre baroque en particulier.

Nous examinerons d'abord la technique de l'encadrement dans les décors et dans la dramaturgie des pièces écrites pour la cour. Sitwell consacre une section de son *Southern Baroque Art* à une description du décor typique d'un spectacle de cour baroque. Nous en retiendrons deux courts passages :

[The king] retained in his service a whole race of Italians, to whom he entrusted the decorations of a theatre, a procession, or a masque with the subsequent banquet. In this way a building which seemed to have the permanence of a Versailles could be put up in a few days, and by the next morning it had disappeared from the ground, as if by enchantment [...]

It was possible, on occasions of particular splendour, to take out the back of the stage and prolong the scene indefinitely into the garden behind, so that you could reinforce an avenue with a row of painted trees, and have plaster fountains playing among those of marble. (pp. 164-174)

Sitwell parle ici du roi d'Espagne, mais le goût était le même dans toute l'Europe. Dans les gravures de Le Pautre qui commémorent les *Fêtes d'Amour et de Bacchus* célébrées à Versailles en 1668¹², nous voyons les mêmes constructions grandioses et éphémères, la même alternance de verdure réelle et peinte, et dans la gravure IV, à côté des musiciens en chair et en os, des divinités en plâtre jouant du hautbois ou du luth. La comédie de cour était donc insérée dans toute une série de réjouissances, et le spectacle scénique encadré par un mélange ingénieux de décors réels ou peints. À l'intérieur du spectacle lui-même le jeu des cadres continuait de plus belle. Ainsi, ce que nous avons l'habitude de considérer comme la pièce de *George Dandin* n'est que la partie "qui se récite" d'un spectacle dansé et chanté, mettant en scène des bergers et bergères de pastorale. "Toute l'affaire se passe dans une grande fête champêtre", dit l'auteur du livret¹³, qui juge bon de reproduire tous les vers chantés par les bergers,

¹² I : Collation, II : Comédie en Musique, III : Festin, IV : Bal, V : Illuminations (BNF Estampes, Coll. Hennin, t. 49, n° 444-448).

¹³ Ce livret est reproduit au tome 2 des *Œuvres complètes* de Molière, *op. cit.*, pp. 922-930; citation p. 923.

"Molière baroque — « définir contre » ?"

bateliers, suivants de Bacchus, etc., et se contente de résumer très brièvement l'action de la comédie parlée :

Premier Acte: Le paysan marié y reçoit des mortifications de son mariage [...] Second Acte: C'est une suite des déplaisirs du paysan marié [...] Troisième Acte: [C'est] le comble des douleurs du paysan marié. (*op. cit.*, t. 2, pp. 926, 927)

La boutade suicidaire prêtée à George, et qui termine normalement les représentations modernes de la pièce ("Lorsqu'on a, comme moi épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première"), était suivie à l'origine par toute une scène chantée et dansée, dont le début est décrit ainsi dans le livret :

Enfin un de ses amis lui conseille de noyer dans le vin toutes ses douleurs, et part avec lui pour joindre sa troupe, voyant venir toute la foule des bergers amoureux, qui à la manière des anciens bergers, commencent à célébrer par des chants et des danses le pouvoir de l'Amour. (p. 927)

Les sentiments de Climène et de Cloris (les solistes) sont celles qu'on imagine (et de celles que Boileau appellera plus tard les "lieux communs de morale lubrique / Que Lulli échauffa des sons de sa musique"¹⁴) :

CLIMENE

Ah! qu'il est doux, belle Sylvie
Ah! qu'il est doux de s'enflammer !
Il faut retrancher de la vie
Ce qu'on en passe sans aimer.

CLORIS

Ah! les beaux jours qu'Amour nous donne
Lors que sa flamme unit les cœurs !
Est-ce ni gloire ni couronne
Qui vaille ses moindres douceurs ? (*op. cit.*, p. 927)

On pourrait objecter que "le pouvoir de l'amour" n'a été que trop démontré par la pièce parlée. Mais il est évident que les spectateurs

¹⁴ Boileau., Satire X, v. 141-2.

s'accommodaient — se délectaient, il faut croire — du contraste frappant entre l'amour idéalisé des bergers (et des courtisans) et celui, sans cesse contrarié, d'un paysan comme George Dandin.

Mais malgré le décalage frappant entre le monde des bergers, celui des spectateurs et celui des personnages de la comédie parlée, il semble que les créateurs du spectacle aient fait tout leur possible pour estomper les lignes de démarcation entre cadre et contenu. Ce procédé est caractéristique de l'art baroque : on pense aux personnages intermédiaires, peints ou modelés en stuc, qui débordent les cadres des fresques des églises ou palais baroques, et semblent interpeller le spectateur. Pour chaque acte, l'auteur du Livret consacre une seule ligne à l'action de la pièce et quatre ou cinq fois davantage aux échanges entre George et telle ou telle bergère¹⁵, qui forment la transition entre la partie parlée et la partie chantée ou dansée. Toutes les transitions sont maquillées, si on peut dire, de cette façon, créant une espèce de vraisemblance dans l'invraisemblance.

Des jeux analogues entre le réel et le fictif sont déjà observables dans les *Fâcheux*, première comédie-ballet de Molière. Jouée pour la première fois par un soir d'août dans les merveilleux jardins de Vaux-le-Vicomte, l'action de cette pièce se déroule dans un jardin. Comme la nuit tombait sur les spectateurs, elle tombe aussi à l'intérieur de la pièce : à la dernière scène, Orphise arrive "avec un flambeau d'argent à la main". Il existe un compte-rendu de la première représentation des *Fâcheux* de la main de La Fontaine. "Les décorations furent magnifiques, écrit-il, et cela ne se passa point sans machines.»

On vit des rocs s'ouvrir, des termes se mouvoir
Et sur son piédestal tourner mainte figure.
Deux enchanteurs pleins de savoir
Firent tant par leur imposture,
Qu'on crut qu'ils avaient les pouvoirs
De commander à la nature :
L'un de ces enchanteurs est le sieur Torelli¹⁶,
Magicien expert, et faiseur de miracles [...]

¹⁵ Le texte de ces répliques est perdu, seul subsiste le résumé.

¹⁶ L'autre était le peintre Le Brun.

"Molière baroque — « définir contre » ?"

D'abord aux yeux de l'assemblée
Parut un rocher si bien fait
Qu'on le crut rocher en effet ;
Mais, insensiblement se changeant en coquille
Il en sortit une nymphe gentille
Qui ressemblait à la Béjart,
Nymphe excellente en son art
Et que pas une ne surpasse.
Aussi récita-t-elle avec beaucoup de grâce
Un prologue [...].¹⁷

Le Prologue, qui subsiste aussi — il est de Pellisson, non pas de Molière — aborde la même thématique de miracles et de pouvoirs surnaturels, mais cette fois la toute-puissance est attribuée non aux "magiciens" créateurs de décors, mais au jeune Roi lui-même, présent au spectacle :

Qu'il parle ou qu'il souhaite, il n'est rien d'impossible :
Lui-même n'est-il pas un miracle visible ?
Son règne, si fertile en miracles divers,
N'en demande-t-il pas à tout cet univers ?
[...]
Qui peut cela, peut tout ; il n'a qu'à tout oser,
Et le Ciel à ses vœux ne peut rien refuser.
Ces termes marcheront, et si Louis l'ordonne,
Ces arbres parleront mieux que ceux de Dodone.¹⁸

La Nymphe s'adresse ensuite aux autres nymphes, qui doivent sortir du tronc des arbres :

Quittez pour quelque temps votre forme ordinaire,
Et paraissons ensemble aux yeux des spectateurs
Pour ce nouveau théâtre, autant de vrais acteurs. (*ibid.*)

Baroques sont ici, évidemment, l'énorme flatterie du monarque et l'insistance sur le caractère "miraculeux" de ses faits et gestes et de tout ce qui l'entoure. Mais nous remarquons aussi des allusions transparentes à la

¹⁷ La Fontaine, Lettre à M. de Maucroix du 22 août 1661 (La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1948, pp. 522 et sq.).

¹⁸ Molière, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 403.

"magie" du théâtre, véhiculées par le caractère évidemment faux — et qui ne pouvait manquer d'être perçu comme tel — de plusieurs des assertions de la Nymphe. Il est vrai que les Termes marcheront, car ce sont des acteurs déguisés. Mais si les arbres parlent, ce n'est nullement par le pouvoir royal, mais avec la voix des acteurs cachés dans leurs écorces. Ce ne sont pas des nymphes qui, par miracle, vont se transformer en actrices, mais des actrices qui momentanément paraissent en nymphes, avant de partir se déguiser de nouveau pour jouer dans la pièce parlée. De même, ce n'est pas étonnant si la "nymphe gentille" qui sort de la coquille chez La Fontaine "[ressemble] a la Béjart", puisque *c'est* la Béjart, comédienne parfaitement connue du public. (Qu'est-ce qu'une "nymphe excellente en son art" ? Les nymphes appartiennent au domaine de la nature, non à celui de l'art). Chez La Fontaine, comme chez Pellisson, nous rencontrons une série non seulement de fictions, mais de contrevérités criantes qui, il faut croire, n'enlevaient rien au caractère flatteur de ces discours, ni au plaisir des spectateurs.

Des mots comme "ludique" sont aujourd'hui courants dans le discours de la critique et ailleurs (à quand le Monoprix ludique ?), mais ils auraient été encore moins compréhensibles que "classique" pour un contemporain de Molière. Qu'il suffise donc de dire que les échantillons de théâtre baroque que nous venons d'examiner sont des exemples de *jeu* : ils étaient *joués* dans plusieurs des sens de ce terme très large. Monter une comédie, c'était créer "a play", mais aussi s'engager dans "a game" (et même "a gamble"), avec un public qui lui aussi devait jouer le jeu.

Des appels aussi directs à la complicité du public sont, il est vrai, plus fréquents dans les spectacles de cour que dans les pièces destinées dès le début au public de la ville : la petite pièce en prose *L'Impromptu de Versailles* en est un exemple frappant. Mais Mazouer démontre que ces deux publics étaient moins distincts par leur goût, et même par leurs membres, qu'on a l'habitude de le dire. Et même dans la pièce la plus "classique" de toutes, *Le Misanthrope*, Molière — présent sur scène, dans le personnage d'Alceste — n'hésite pas à rappeler à ses auditeurs un autre de ses succès d'auteur et de comédien. C'est Philinte qui tente de dissiper la mauvaise humeur d'Alceste en évoquant des souvenirs de théâtre :

PHILINTE

"Molière baroque — « définir contre » ?"

Ce chagrin philosophe est un peu trop sauvage,
 Je ris des noirs accès où je vous envisage,
 Et crois voir en nous deux, sous mêmes soins nourris,
 Ces deux frères que peint *L'Ecole des maris*,
 Dont ...

ALCESTE

Mon Dieu ! Laissons là vos comparaisons fades.¹⁹

Le public est invité à reconnaître dans les deux acteurs le même duo (héros bourru / confident accommodant) qui avait fait le succès de la pièce antérieure et il apprécie sans doute le spectacle de l'auteur, déguisé, qualifiant sa propre comparaison de "fade".

Si les théories de la tragédie au XVII^e siècle postulent une croyance implicite du public aux événements qui se déroulent sous ses yeux, la comédie, et surtout la comédie de Molière, semble avoir demandé plutôt au spectateur "a playful suspension of disbelief", une complicité joyeuse. C'est cette notion de "playfulness", ce caractère ludique surtout qui permet de parler d'un Molière baroque.

¹⁹ *Œuvres complètes*, t. 2, p. 42.