Le péritexte racinien – un espace foncièrement intertextuel - Etude sur la préface de la *Thébaïde* -

Nicoleta Loredana MOROSAN
Université de Suceava

Abstract: In XVII-th century France, literature, and more precisely, the drama genre, is subjected to the vision of greatness of "l'État-modèle", becoming a means of inculcating of the majesty of the reign of Louis XIII and later on of Louis XIV, as conceived, at its beginnings, by the bishop of Richelieu. One of the means playwrights will resort to in order to convey a feeling of majesty is by resorting to the imitation of the works of the ancient writers. Mythology, Greek and Roman history will become the two seams mined by writers such as Racine or Corneille. The literary universe of the time is a highly intertextual one. Under the circumstances, the peritext plays an important part in the economy of the literary work, the reading of the playwrights' prefaces enlightening the comprehension both of the plays, at an individual level, and of the classicism doctrine, as a whole.

This article analyses the way in which the discourse of one of the Racinian prefaces (written after the performance of the plays on stage) unfolds to the reader. In doing that, we shall examine the extent to which the intertextual elements are taken as reference points by the author, revealing his artistic creed in his attempt to defend his tragedies against their detractors.

Keywords: Intertextuality, Racine, mythology, peritext, speech acts.

1. Le «Grand Siècle» – un «Temps de Préfaces»[1]

Au XVII-ème siècle, il est une pratique courante pour les auteurs de pièces de théâtre de positionner leur texte par rapport

[1] Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage de Giovanni Dotoli paru en 1996 aux éditions Klincksieck, *Temps de Préfaces – Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du «Cid»*.

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

aux règles de composition véhiculées par l'esthétique de l'époque, règles que le XIX-ème siècle allait appeler «classiques»[2]; et ils le font dans un discours explicatif écrit en marge de leur texte dramatique, la préface. Relevant de ce que G. Genette appelle la «péritexte» [Genette, G., 1987: 7], c'est-à-dire le texte qui entoure le texte proprement dit de l'œuvre littéraire sans pouvoir en être séparé, la préface gère le cadre communicationnel où l'écrivain s'institue en tant que destinateur direct d'un message à l'intention de son destinataire; dans l'occurrence, il s'agit des doctes et du public qui regarde les tragédies mises en scène.

La préface a une condition paradoxale. De par sa position dans l'économie d'une pièce de théâtre – après le titre mais devant le texte proprement dit de la pièce –, elle s'impose à la lecture, ce qui, dans la «théorie des faces» de Penelope Brown et Stephen Levinson (1978), revient à un acte menaçant pour la face négative du destinataire (un FTA), étant une imposition sur ses territoires – sur l'espace temporel où il gère ses actions à son gré et où, dans ce cas-ci, il se voit contraint à passer par le texte de la préface avant d'arriver au texte de la pièce préfiguré par le titre. Mais de par sa fonction dans le cadre de la même pièce, préface a une nature éclaircissante par rapport au titre qui la précède et au contenu du texte dramatique qui s'ensuit.

Composante de l'appareil autoévaluatif de l'auteur, en tant que scène validée déjà gravée dans la mémoire collective sous la forme d'un discours argumentatif pour la pièce qu'elle devance, la préface racinienne fonctionne comme un espace où l'auteur définit son credo artistique par rapport à la norme instaurée par les doctes à l'époque. Dans ses préfaces, écrites après leur représentation sur scène, Jean Racine situe ses tragédies par rapport au cadre normatif de l'époque, il y dit son allégeance, tout comme ses transgressions, et, comme dans une boucle paradoxale, ses

[2] L'appellation de «classique» assignée au théâtre français du XVII-ème siècle est une appellation exogène, qui commence à être employée au XVIII-ème siècle par l'*Encyclopédie* à l'égard de Boileau et Racine et qui ne sera entérinée qu'au au XIX-ème siècle, dans une perspective polémique» (*cf.* D. Bertrand, 1999: 4).

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

préfaces contribueront à éclaircir les vues internes sur la doctrine du «classicisme».

2. L'intertextualité dans l'inculcation de l' «Etat-modèle»

Un des traits inhérents de l'esthétique classique réside dans les règles de composition. L'institution des règles dans le champ littéraire du Grand Siècle a fait partie du projet d'Armand Jean du Plessis, cardinal de Richelieu, d'imposer une vision particulière du pouvoir centralisateur de l'Etat, à travers l'institution d'un cadre formel dont le contenu signifiant se doit de réfléchir le XVII-ème siècle politique et social. La construction de l'image que l'Etat veut donner de lui-même passera à travers l'inculcation de l'idéal d'un monde où règne le rationnel et la rigueur. Dans la vision du cardinal, cela veut dire que les sphères symboliques doivent laisser transparaître une image de grandeur du pouvoir politique.

Dans ce contexte, la littérature devient un point de repère, d'ancrage pour le modèle centralisateur de l'Etat promu par Richelieu après 1624, l'année où il prend la direction des affaires de l'Etat. C'est pour cette raison que, puisant sa matière dans le passé glorieux de Rome caractérisé par la *virtus*, ou bien dans les temps mythiques de l'humanité (des temps qui réfléchissent l'essence de la nature humaine), la création théâtrale a le rôle de susciter l'admiration des sujets du royaume français, inspirant une comparaison entre celui-ci et le prestige de l'Antiquité. Ainsi les exemples qui renforcent une mentalité unificatrice sont-ils puisés «chez les Anciens, […] ce monde gréco-latin, latin surtout, qui avait réussi par une théorie similaire à créer un vaste empire sur le modèle de la civilisation plutôt que de la force» [Dotoli, G., 1996: 32). La monarchie absolutiste de Louis XIV qui suit la monarchie bicéphale du temps de Louis XIII continuera le vaste plan de l'Etat-modèle envisagé par Richelieu, la création littéraire continuant à être un vaste espace intertextuel.

La rhétorique théâtrale est donc institutionnalisée, devenant donc le cadre propice à la mise en scène de la grandeur royale.

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

Les sujets repris à l'Antiquité (qui devient un garant de majesté), constitueront autant d'écueils pour la virtuosité en alexandrins d'un Corneille ou d'un Racine. Par conséquent, les tragédies de l'époque seront un grand espace intertextuel, exploitant des textes appartenant à Homère, Eschyle, Sophocle, Euripide – pour l'Antiquité grecque, ou à Horace, Lucrèce, Ovide, Virgile, Sénèque, Térence – pour le monde latin.

Dans un désir de légitimation littéraire, toutes les préfaces de Racine nous renvoient, à leur tour, à des thèmes traités par les auteurs anciens. Un des principes prônés par l'esthétique du temps et suivi par l'auteur est «l'imitation» des Anciens, imitation qui suppose, dans le même mouvement, la transformation et l'insufflation d'un nouveau souffle aux pièces – source. Marcher dans l'ornière des Anciens signifie aspirer à atteindre la valeur morale, pédagogique et esthétique des œuvres qui ont jalonné l'Antiquité. Ancrés au préalable dans le mental des spectateurs comme «ces formes synthétisées des figures de l'imaginaire collectif» [Corvin, M, 1995: 1269], les héros mythiques, tout comme ceux de l'histoire romaine étaient censés contribuer au travail de persuasion mené sur le spectateur, aidant à la création de l'illusion théâtrale.

3. La préface de la *Thébaïde*

Dans ce qui suit, nous allons analyser la préface en tant qu'intertexte, en nous arrêtant sur la manière dont le traitement opéré par Racine sur le sujet mythique préalablement exploité par les Anciens a été influencé par les fondements esthétiques du classicisme. Et nous découvrirons que c'est dans le péritexte que l'on voit que «toute la subtilité consistait à imiter sans imiter», car «ce qui définit la singularité des classiques, c'est ce double jeu d'une soumission transgressive aux genres antiques» [Maingueneau, D., 2004: 132]. Pour ce faire, nous allons examiner la préface de la première pièce racinienne, La *Thébaïde*, écrite en 1663 et jouée pour la première fois une année plus tard, sur la scène du Palais-Royal, par la troupe de Molière.

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

Le texte se déroule en deux temps, accomplissant deux macro-actes de langage: la légitimation littéraire par la mention des sources antiques et la défense contre les détracteurs de la pièce qui avaient étrillé certains choix faits dans le traitement du sujet.

Dès son début, la préface se révèle être un intertexte par la mention d'une autre pièce ayant été construite, à l'époque, avec la matière du mythe des Atrides. Il s'agit de l'*Antigone* de Rotrou, pièce écrite entre 1636 et 1637. Mais la référence au prédécesseur du même siècle n'est pas faite par l'auteur dans un but de rapprochement; bien au contraire, ce rappel est réalisé pour que la pièce racinienne marque sa différence, montrant qu'elle a su contourner les périls d'exploitation devenus défauts dans la pièce rotrouesque:

> «Ce sujet avait autrefois été traité par Rotrou, sous le nom *d'Antigone;* mais il faisait mourir les deux frères dès le commencement de son troisième acte. Le reste était en quelque sorte le commencement d'une autre tragédie, où l'on entrait dans des intérêts tout nouveaux; et il avait réuni en une seule pièce deux actions différentes, dont l'une sert de matière aux *Phéniciennes* d'Euripide, et l'autre à l'*Antigone* de Sophocle. Je compris que cette duplicité d'action aurait pu nuire à sa pièce, qui d'ailleurs était remplie de quantité de beaux endroits.» (J. Racine, 1962: 68)

Tout en reconnaissant avoir connu le traitement fait par Rotrou du sujet mythique, Racine pose donc ses distances, au début à travers un acte d'affirmation d'une différence de construction: dans *Antigone*, les frères ennemis meurent à la fin du troisième acte. L'acte illocutionnaire assertif objectif qui nomme la différence («il faisait mourir les deux frères dès le commencement de son troisième acte») se charge d'une valeur illocutionnaire de reproche à travers la conjonction adversative introductrice «mais»: «mais il faisait mourir les deux frères dès le commencement de son troisième acte». Cette remarque s'attaque,

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

donc, à la violation, par Rotrou, d'une des règles de la tragédie prônée par l'époque, à savoir l'unité d'action. Placer la mort des deux frères à la fin du troisième acte, c'est faire en sorte que les deux derniers actes spécifiques à une tragédie classique soient constitués d'une tout autre action, ce qui fait que la tragédie écrite vingt-six ans auparavant ne puisse pas accéder au statut de «tragédie classique». Présenter deux actions dans une tragédie, comme l'a fait Rotrou, revient à en faire deux tragédies, aspect avec lequel Racine avoue, implicitement, être en désaccord: «Le reste était en quelque sorte le commencement d'une autre tragédie, où l'on entrait dans des intérêts tout nouveaux». L'acte expressif de désapprobation est sous-entendu par l'appellation en commun des deux derniers actes de Rotrou «le reste»; or, nous connaissons l'importance que revêt au XVII-ème siècle la division en cinq actes de la tragédie et le rôle singulier assigné à chacun. Dans ces circonstances, l'introduction d'une nouvelle action au quatrième acte, fait de la tragédie de Rotrou une tragédie en trois actes, qui ne correspond donc pas au goût du temps. Tout en revêtant la valeur expressive de reproche, le commencement de la préface nous montre Racine en défendeur d'une des règles classiques, préfigurant par là même l'action unique qui se déploiera le long des cinq actes de la *Thébaïde.*

Nous pouvons en conclure donc que les éléments intertextuels présents dans le péritexte racinien deviennent autant de points de repères par rapport auxquels Racine assoit son credo littéraire.

Dans l'examen fait par Racine de la pièce de son prédécesseur, le fait que celui-ci ait réuni dans sa pièce deux sujets traités par deux Anciens, Euripide et Sophocle, enfreignant l'unité d'action, ne devient plus une marque de légitimation. Autrement dit, ce n'est pas en se situant tout simplement dans le champs intertextuel que l'écrivain du XVII-ème siècle reçoit la validation littéraire, mais en y posant ses marques par le biais d'un message personnel.

Si jusqu'à ce point, le contenu propositionnel du péritexte parlant de l'*Antigone* de Rotrou n'avait pas porté de marqueurs de

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

subjectivité, à part pour le connecteur discursif, à ce moment-là il procède à l'expression du désaveu explicite de Racine: «Je compris que cette duplicité d'action aurait pu nuire à sa pièce, qui d'ailleurs était remplie de quantité de beaux endroits». La critique explicite de la pièce rotrouesque est faite à travers le verbe «nuire» dont la forme au mode conditionnel, temps passé, atténue l'accomplissement de l'acte menaçant, seulement pour mieux le renforcer par la suite, par l'intermédiaire de la locution adverbiale «d'ailleurs». Sans se proposer de transformer sa préface dans un acte de blâme par rapport à la pièce de Rotrou, Racine souligne pourtant le point de faiblesse qui a assombri «la quantité de belles choses», tout en suggérant qu'il a su éviter ce p ce péril dans la sienne.

La source qu'il reconnaît explicitement à sa *Thébaïde* est la pièce les *Phéniciennes* d'Euripide:

> «Je dressai à peu près mon plan sur les *Phéniciennes* d'Euripide» (J. Racine, 1962: 68).

L'acte assertif d'assujettissement à Euripide est modalisé au moyen de la locution adverbiale «à peu près». Tout en reconnaissant son allégeance au tragique grec, Racine motive le choix qu'il a fait de ne pas s'être inspiré de Sénèque, ce qui, une nouvelle fois, est indicatif du fait que, pour un auteur classique du XVII-ème siècle, il était impérieux de se rapporter aux Anciens, fût-il pour se mettre en règles avec eux ou bien pour s'en démarquer, comme c'est le cas dans ce qui suit:

> «car, pour la *Thébaïde* qui est dans Sénèque, je suis un peu de l'opinion d'Heinsius, et je tiens, comme lui, que non seulement ce n'est point une tragédie de Sénèque, mais que c'est plutôt l'ouvrage d'un déclamateur, qui ne savait ce que c'ait une tragédie.» (J. Racine, 1962: 68)

Le péritexte accomplit l'acte de rejet de l'œuvre sénéquéen en prenant appui sur un docte hollandais hautement prisé en France à l'époque, Heinsius. Le ralliement à son opinion est rela-

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

tivisé, au début, par le syntagme «un peu», mais renforcé tout de suite après par l'acte assertif qui prend comme point de repère Heinsius: «je tiens, comme lui». L'ouvrage de Sénèque est rejeté puisque ne répondant pas aux demandes d'une tragédie.

La préface continue par la défense de Racine contre les critiques qui lui ont été faites après la représentation de la pièce:

> «La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante; en effet, il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin: mais c'est aussi la Thébaïde, c'est-à-dire le sujet le plus tragique de l'antiquité.» (J. Racine, 1962: 68)

Tout en concédant aux détracteurs la pertinence du reproche selon lequel la pièce est «trop sanglante» puisque les faits l'avèrent «il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin», Racine s'en déprend, en même temps, justifiant la mort de tous les personnages à travers l'origine mythique de la famille impliquée. L'intertextualité et la mémoire collective par rapport à la famille des Atrides nantissent la défense de l'auteur, lui pourvoyant l'argument de poids qui justifie, sinon impose, un pareil dénouement. Nous pouvons donc en déduire que chez Racine les noms des personnages ne remplissent pas seulement une fonction indicative, mais aussi une d'identification, renvoyant, à eux seuls, dès la «liste des acteurs»[3], avant que la pièce ne commence, à des constructions, à des faisceaux de traits psychologiques et à des paradigmes comportementaux déjà ancrés dans la mémoire des spectateurs, personnage marqué par un passé appelé par Ph. Hamon «personnage référentiel». Il est donc inhérent au nom de renseigner sur plusieurs axes de l'univers qui va se mettre en marche, déjouant «le mystère» de ce qui va advenir. Avant même que son discours ne commence à se déployer, le personnage racinien acquiert un passé que le lecteur ne saurait éluder. A ce moment-là il s'agira de découvrir quel moment de ce passé et

[3] Au XVII-ème siècle, le nom donné à la liste des personnages est «liste des acteurs».

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

quel réseau de répondants seront actualisés par l'auteur classique, et à quel dessein.

Le macro-acte de défense compris par cette séquence décrit un trajet sinueux: la concession faite aux opposants est au début modalisée à travers l'adverbe «peut-être», pour qu'elle soit tout de suite renforcée par la locution conjonctive «en effet»; mais l'acte de défense prend le dessus, la conjonction adversative «mais» se chargeant d'accomplir le renversement de situation. L'argument qui étaie ce renversement, le contenu propositionnel de la défense réside dans le titre même de la pièce qui renvoie au nom de la famille bien connue des Atrides, renommée pour les incestes et les meurtres commis en son sein. Le superlatif appelé pour définir «la Thébaïde» parachève le macro-acte, ne laissant pas de place pour la contradiction: «c'est-à-dire le sujet le plus tragique de l'antiquité».

La deuxième critique réfutée par l'auteur est un prolongement de la première, concernant le manque, dans sa tragédie, d'un thème considéré par les doctes comme un impératif dans la création d'une tragédie régulière, à savoir l'amour. Après avoir posé ce manque, l'auteur enchaîne, à l'intérieur de la même phrase, sur la motivation de son choix:

> «L'amour, qui d'ordinaire a tant de part dans les tragédies, n'en a presque point ici; et je doute que je lui en donnasse davantage si c'était à recommencer; car il faudrait, ou que l'un des deux frères fût amoureux, ou tous les deux ensemble.» (J. Racine, 1962: 68)

La critique des détracteurs n'est pas affirmée, mais sous-entendue. La deuxième séquence de défense de la part de l'auteur commence par la réalisation d'un parallélisme entre la «règle» (ce que préconise l'esthétique du temps) et l' «exception» (sa pièce). Cette opposition est assumée pleinement par Racine à travers l'acte «je doute que» qui, dans l'occurrence, se charge en fait d'une valeur illocutoire assertive, affirmant donc que, si c'était à refaire, l'auteur suivrait le même cheminement, sans y apporter le

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

moindre changement. La valeur illocutoire de cette mention est en fait celle de réfutation de la critique entendue au préalable. L'assertion est modalisée, dans le sens où elle reflète un reproche, et, dans le même mouvement, la réfutation du reproche en question.

L'argument étayant la motivation réside toujours dans le caractère intertextuel des personnages:

> «Et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers ? […] En un mot, je suis persuadé que les tendresses ou les jalousies des amants ne sauraient trouver que fort peu de place parmi les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs qui composent l'histoire d'Œdipe et de sa malheureuse famille.» (J. Racine, 1962: 68)

L'intertextualité est amenée et posée dans le péritexte par l'intermédiaire de l'adjectif évaluatif dans le syntagme nominal «cette fameuse haine». Faire agir sur la scène la descendance d'Œdipe n'est pas sans impliquer des données prédéterminées. Le nom, ce premier indice qui signe l'identité du personnage («réalisant le Code dans le texte, dans le même temps que ce dernier en propose l'usage» (Grivel, 1973: 134)), ancre le personnage dans la relation figée qu'il entretient avec la culture mythologique dont il participe, tout en renfermant l'ébauche du sujet où il sera impliqué et des rapports qu'il va tisser avec les autres personnages.

Le parallélisme des syntagmes nominaux renvoyant, d'une part, au thème manquant de l'amour «les tendresses ou les jalousies des amants», et, d'autre part, aux caractéristiques assignées aux personnages bien connus «les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs», précédé par la question rhétorique «Et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers?» se charge de la valeur illocutoire de ridiculisation de la proposition de mettre le thème de l'amour à côté de celui politique. La défense se poursuit par une affirmation nette de l'incongruité d'envisager le thème de

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

l'amour comme thème principal de la *Thébaïde*. «La nature des personnages oblige l'auteur à accepter, tout au plus, à «jeter l'amour sur un des seconds personnages, comme j'ai fait»; mais il ressent qu'il va à l'encontre de l'unité d'action qui veut que toutes les actions comprises par la pièce œuvrent à faire avancer l'action principale «et alors cette passion, qui devient comme étrangère au sujet, ne peut produire que de médiocres effets.» Une nouvelle fois, Racine se rallie à l'esthétique classique.

4. Conclusions

Tels que préfigurés par les éléments du péritexte, les personnages raciniens procèdent d'un espace intertextuel, étant des «personnages référentiels» (*cf.* Hamon). De par l'héritage dont il est doué, le nom du personnage racinien devient un signe linguistique qui se trouve dans un rapport motivé avec son référent. Par là-même, il est ressenti comme explicite, parlant, «unité narrative intégrative» (dans une approche structuraliste), à fonctionnalité double, faisant office à la fois d'indice avec un signifié implicite qui renvoie «à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère, à une philosophie», et d'informant, «donnée pure, immédiatement signifiante», servant «à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace» (Barthes, R., 1977: 23).

Mais d'ores et déjà, chez Racine, le personnage des tragédies ne se restreindra pas à un «sens plein et fixe, immobilisé par une culture à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés» (Hamon, P., 1977: 122) auquel renverra, dans un premier temps, son nom référentiel. L'ancrage qu'il opérera ne va pas recouper toute l'«étiquette sémantique» (cf. Hamon) du profil du personnage en question, qui restera «une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture» par la «collaboration d'un effet de contexte» (Hamon, P., 1977: 126).

Ce support de conservations et de transformations qu'est le personnage relèvera d'une intention racinienne personnelle et non pas tout simplement d'un enrôlement dans le «régiment» intertextuel.

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)

Bibliographie

Texte de référence:
Racine, Jean, 1962: *«La Thébaïde»*, in *Œuvres complètes*, Seuil, Paris.

Ouvrages critiques:
Barthes, R.; Kayser, Wolfgang; Booth, Wayne; Hamon, Philippe, 1977, *Poétique du récit*, Seuil, Paris.
Bertrand, Dominique, 1999, *Lire le théâtre classique*, Dunod, Paris.
Brown, Penelope; Levinson, Stephen C., 1978, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press.
Giovanni Dotoli, 1996, *Temps de préfaces*, Klincksieck, Paris.
Gérard Genette, 1987, *Seuils*, Seuil, Paris.
Grivel, Charles, 1973, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris.
Hamon, Philippe, 1983, *Le personnel du roman*, Droz, Genève.
Maingueneau, Dominique, 2004, *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris.

Dictionnaire:
Corvin, Michel, 1991, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris.

BDD-A17797 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:34 UTC)