





THESIS

This is to certify that the

dissertation entitled

EROS ET DRAMATURGIE: LE THEATRE DE JEAN ROTROU

presented by

Jean-Claude Vuillemin

has been accepted towards fulfillment  
of the requirements for

Ph.D. degree in French

M. E. Kronegger  
Major professor

Date October 31, 1986



RETURNING MATERIALS:  
Place in book drop to  
remove this checkout from  
your record. FINES will  
be charged if book is  
returned after the date  
stamped below.

000 H 15 4

EROS ET DRAMATURGIE: LE THEATRE DE JEAN ROTROU

By

Jean-Claude Vuillemin

A DISSERTATION

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1986



4277306

Copyright by

JEAN-CLAUDE VUILLEMIN

1986

## ABSTRACT

### EROS ET DRAMATURGIE: LE THEATRE DE JEAN ROTROU

By

Jean-Claude Vuillemin

S'inspirant de l'approche thématique suggérée par Truchet ainsi que de plusieurs éléments empruntés à la sémiologie du théâtre, notre étude s'efforce de saisir et d'analyser l'utilisation dramatique faite par Rotrou, tout au long de son oeuvre, du ressort primordial de sa dramaturgie: l'Amour.

Loin d'épuiser le sujet, les rares critiques qui ont abordé ce thème ont laissé inexploré l'aspect essentiel de la représentation de l'amour dans la dramaturgie rotrouesque: la concomitance de l'évocation du sentiment amoureux et la passion pour l'illusion théâtrale. La collusion entre ces deux éléments permet d'établir que la représentation de l'amour dans le théâtre rotrouesque est subséquente à cet amour de la représentation qui pourrait être la solution préconisée par le dramaturge au problème que pose à l'homme sa condition d'acteur involontaire sur une scène du monde régie par les desseins impénétrables d'un metteur en scène divin.

Tout en constituant pour le personnage rotrouesque la preuve tangible d'une présence divine dont la principale distraction consiste à perturber le théâtre du monde en y faisant régner une passion souveraine que le dramaturge rend sensible au spectateur-lecteur par l'utilisation de la "parole en diféré" et l'analogie avec le merveilleux magique, l'Amour est à l'origine de la prise de conscience chez certains que le meilleur moyen de contrôler un univers qui paraît sans cesse se dérober réside dans

l'imitation du modèle proposé par les dieux. Partageant sa distribution entre personnages-acteurs jouant abondamment du déguisement et de la feinte et personnages-spectateurs autant fascinés par tout spectacle qui s'impose à leurs regards qu'émervillés par l'illusion dont ils découvrent avoir été les premières victimes, Rotrou offre à ces premiers la possibilité de créer sur la grande scène du monde un théâtre second où, avec la complicité du spectateur, peut s'exercer la parfaite maîtrise d'un individu ayant endossé, pour les besoins de la cause, le rôle de metteur en scène.

Envisagé à la lumière de ces nouvelles considérations, Le Véritable Saint Genest donne lieu à une lecture s'écartant radicalement de toutes les analyses qui n'envisagent cette tragédie qu'à partir de l'idée préconçue de la conversion de son auteur ou, encore, à l'ombre de Corneille et dans la lignée de Polyeucte. En recentrant l'éclairage sur le personnage trop négligé de l'empereur Dioclétien, nous aimerions suggérer que Rotrou, loin d'opter unilatéralement en faveur de Genest, permet d'arriver à la conclusion que, dans le théâtre du monde où il évolue, l'homme a la possibilité de s'inspirer du modèle et se l'approprier à ses propres fins: en faire un exemple à suivre.

## TABLE DES MATIERES

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Avant propos:.....                                                                                 | 1  |
| Chapitre I: De l'évanescence d'une vie à la permanence<br>d'un thème: approche méthodologique..... | 7  |
| I. Jean Rotrou: une existence mystérieuse.....                                                     | 7  |
| A. Rotrou et le monde des lettres.....                                                             | 9  |
| B. Le véritable Saint Rotrou?.....                                                                 | 15 |
| C. Epitaphe.....                                                                                   | 18 |
| II. Approche méthodologique.....                                                                   | 19 |
| A. Question de thématique.....                                                                     | 21 |
| B. Le thème de l'amour dans le théâtre de Rotrou.....                                              | 23 |
| Chapitre II: Le théâtre de Rotrou devant la critique.....                                          | 30 |
| I. Une production dramatique méconnue: le théâtre<br>de Rotrou.....                                | 30 |
| A. Les blâmes.....                                                                                 | 32 |
| B. Les éloges.....                                                                                 | 38 |
| II. <u>Le Véritable Saint Genest</u> : une réhabilitation<br>de l'oeuvre et de son créateur.....   | 40 |
| A. La recherche des influences.....                                                                | 42 |
| B. Genest ou le refus de tout compromis: une approche<br>existentialiste.....                      | 47 |
| C. <u>Le Véritable Saint Genest</u> : une dramaturgie baroque.....                                 | 49 |
| D. La conversion de Genest: une perspective chrétienne.....                                        | 50 |
| III. Conclusion.....                                                                               | 55 |
| Chapitre III: La représentation de l'amour dans la dramaturgie<br>rotrouesque.....                 | 59 |
| I. La nature de l'amour dans le théâtre de Rotrou.....                                             | 61 |
| A. L'omnipotence de l'amour.....                                                                   | 62 |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| B. Passion et raison: le triomphe de l'Amour.....            | 70  |
| C. Variation sur un thème: l'amour du "je ne sais quoi"..... | 78  |
| II. La représentation de l'amour.....                        | 86  |
| A. La puissance du regard.....                               | 86  |
| B. Amour et dramaturgie.....                                 | 92  |
| C. Nature et fonction du merveilleux magique.....            | 99  |
| Chapitre IV: L'amour de la représentation.....               | 106 |
| I. Une double image de l'amour: l'amour réaliste?.....       | 106 |
| A. La raillerie des valets.....                              | 107 |
| B. Inconstance et concupiscence.....                         | 111 |
| C. Verdict.....                                              | 114 |
| II. L'amour de la représentation.....                        | 119 |
| A. Raison d'être d'un épisode superflu.....                  | 119 |
| B. La fascination du spectacle.....                          | 123 |
| C. La tentation du désespoir.....                            | 130 |
| Chapitre V: Théâtre du monde: un exemple à suivre.....       | 142 |
| I. Les artisans de l'illusion.....                           | 143 |
| A. Un théâtre dans le théâtre du monde.....                  | 145 |
| B. Amour et mise en scène.....                               | 146 |
| C. Que la fête commence.....                                 | 155 |
| II. La maîtrise de la scène.....                             | 166 |
| III. Le Prince et le Théâtre.....                            | 171 |
| Conclusion.....                                              | 180 |
| NOTES.....                                                   | 183 |
| BIBLIOGRAPHIE.....                                           | 208 |

## Avant propos

Si le mot baroque, aussi complexe et aussi difficile à définir que le sont classique et romantique, continue à être employé il faut l'appliquer à Rotrou plutôt qu'à nos autres grands dramaturges.<sup>1</sup>

Si depuis 1950, date à laquelle Raymond Lebègue semblait encore manifester quelques réserves quant à l'avenir du concept "baroque" employé en littérature, ce terme "magique, perfide autant que stimulant"<sup>2</sup> a finalement réussi à obtenir gain de cause et à recevoir ses lettres de noblesse,<sup>3</sup> il est toutefois curieux de constater que la production dramatique du début du XVII<sup>e</sup> siècle en France, à laquelle est en général attribué aujourd'hui le qualificatif de "théâtre baroque," demeure profondément inconnue et qu'elle est loin d'avoir bénéficié du regain d'intérêt dont la poésie de cette même période a fait l'objet.

Sans doute, de multiples travaux ont, dans ces dernières années, mis en évidence les traits baroques contenus dans des oeuvres<sup>4</sup> dramatiques considérées jusque là sous leur seul aspect classique,

mais ces nouvelles perspectives, bien que permettant parfois de jeter un regard neuf sur un théâtre qui peu à peu sombrait dans l'ennui et à propos duquel il semblait que tout avait été dit, ne changent en aucune façon le verdict établi de longue date: Corneille, Molière et Racine conservent la première place au palmarès des auteurs dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour être moins illustres que ces trois grands du théâtre français, les dramaturges qui les ont précédés, ou ceux qui les ont accompagnés, n'en ont pas moins trouvé chez les partisans du baroque en particulier, de fervents défenseurs et d'éminents exégètes qui se sont intéressés à des textes dramatiques négligés de la postérité.<sup>5</sup> Il est cependant à regretter que ces oeuvres découvertes et commentées par les spécialistes n'aient guère franchi le cadre étroit des colloques ou des départements de littérature, et qu'elles n'aient su encore atteindre le grand public pour lequel elles furent en général conçues. Si les Hardy, Racan, Mairet, Du Ryer, Rotrou, pour n'en mentionner que quelques-uns, souffrent parfois d'un rapprochement et d'une comparaison discutable parce qu'anachronique avec les Corneille, Molière et Racine, il ne faut pourtant pas oublier qu'ils connurent pour la plupart, en leur temps, des succès non négligeables.<sup>6</sup> Si pour d'obscurcs raisons qui ne tiennent pas toutes, loin de là, à la médiocrité de leurs oeuvres, ils se sont vus, depuis, rejetés dans l'oubli, il suffirait peut-être de l'initiative d'un metteur en scène érudit et entreprenant pour que le public à son tour découvre dans l'une de ces pièces oubliées, sinon un chef-d'oeuvre, du moins une création bien faite aux qualités théâtrales indéniables, capable de séduire un auditoire. C'est en tout cas ce que

l'expérience tentée par Rafaël Rodriguez a parfaitement démontré lorsqu'en 1963, au Théâtre de Paris, ce jeune metteur en scène d'origine péruvienne présenta: "un spectacle fort étrange qui propose au spectateur bien des raisons de s'irriter et bien des occasions d'applaudir."<sup>7</sup> Il s'agissait du Véritable Saint Genest de Rotrou. Précisons encore que les motifs d'irritation que souligne Jacques Lemarchand dans Le Figaro Littéraire ne procédèrent en aucune façon du texte même de la pièce de Rotrou, mais au contraire, de la mise en scène audacieuse et peut-être inadéquate de Rodriguez qui habilla les comédiens de Rotrou: "comme le sont ou l'étaient, les acteurs français qui interprétaient les opérettes de style Europe centrale des années 1910."<sup>8</sup> Quoi qu'il en soit, les nombreux comptes rendus dans la presse à l'occasion de la reprise, en plein XXème siècle, d'une oeuvre dramatique dont les derniers contacts avec les planches remontaient aux 17 novembre 1845, 30 octobre 1899, 31 décembre 1908, et au 24 octobre 1912 à l'Odéon,<sup>9</sup> prouvent indiscutablement le vif intérêt du public moderne ayant eu la chance de se trouver exposé au Véritable Saint Genest de Rotrou<sup>10</sup> pour que les études consacrées à la dramaturgie de cet auteur se trouvent amplement justifiées et qu'elles en encouragent d'autres afin que le nom du contemporain de Corneille cesse d'être une énigme pour le grand public.<sup>11</sup>

Écoutons la réponse que donna le dernier metteur en scène du Véritable Saint Genest à un journaliste de Combat qui lui demandait pourquoi il avait jugé opportun d'investir cinquante mille francs pour monter cette tragédie peu connue:

Cette pièce-là, Monsieur, est extraordinaire, en ce sens au moins qu'elle caractérise à elle seule un style: le baroque, et une époque: celle qui s'étend à peu près, de 1580 à 1670. Elle en a l'emphase et l'exagération, le goût de



l'horreur —qui est là une approche sensuelle de la réalité— le sens du théâtre: illusions, contrastes, surprises, mouvements. Hélas! pendant longtemps, on n'a voulu y voir qu'irrégularité, extravagance, médiocrité. Saint Genest loin d'être une tragédie classique mal conçue, est un chef-d'oeuvre dramatique baroque.<sup>12</sup>

Le professionnel de la scène rejoint ici le critique littéraire et reconnaît assurément avec lui que Rotrou est bien ce "worthy companion for the great three of seventeenth-century French literature"<sup>13</sup> dont nous parle Robert J. Nelson, et que Le Véritable Saint Genest est très certainement, comme l'affirme Imbrie Buffum, "Rotrou's undoubted masterpiece."<sup>14</sup>

En général, ainsi que nous l'examinerons plus loin, les critiques qui se sont intéressés au Véritable Saint Genest ont surtout mis l'accent sur les dimensions métaphysiques de la pièce.<sup>15</sup> Tout en reconnaissant avec Jacques Morel que "la tragédie de Saint Genest constitue le plus haut effort de la pensée dramatique de Rotrou,"<sup>16</sup> tous paraissent avoir tacitement accepté le point de vue de Jacques Scherer selon lequel il serait vain de tenter de rechercher une certaine "uniformité <...> dans les nombreux thèmes que Rotrou a utilisés."<sup>17</sup>

Les deux principes de diversité et de variété que, dans un ouvrage récent, Wilfried Floeck présente comme formant l'âme de l'esthétique baroque,<sup>18</sup> donnent assurément raison à tous ceux qui, à la suite de Raymond Lebègue, ont été amenés à qualifier de baroque l'oeuvre dramatique de Rotrou. Pourtant, même si l'on peut affirmer, à juste titre, que la diversité et la variété gouvernent la dramaturgie de Rotrou, et si l'on accepte ces deux caractéristiques pour en faire le principe fondateur de la nouvelle esthétique qui succède à l'esthétique classique de la Renaissance, rien ne permet toutefois de poser le baroque comme une forme du désordre et de conclure à

l'absence totale d'une certaine cohérence. Comme le souligne fort à propos Jean Rousset: "La décoration peut être abondante, elle est active et utile, elle n'est pas gratuite."<sup>19</sup> En accordant le statut d'oeuvre baroque à la production dramatique de Rotrou, la critique, dans sa grande majorité, s'est dispensée d'examiner certains facteurs capables de fournir une cohérence à l'ensemble, de lui donner un ordre et de prouver de la sorte que cette dramaturgie est, à sa manière, organisée et achevée. Le Véritable Saint Genest est, assurément, la pièce de Rotrou qui, mis à part les travaux d'inspiration sartrienne de Jacqueline Van Baelen,<sup>20</sup> n'a jamais donné lieu à une analyse tenant compte de la perspective que pouvait offrir l'examen de la dramaturgie dont elle est issue. Dans la mesure où, à l'unanimité, la critique s'accorde aujourd'hui à apposer le label baroque sur l'oeuvre de Rotrou, il nous paraît quelque peu paradoxal d'isoler ensuite Saint Genest de la dramaturgie rotrouesque où s'inscrit cette tragédie: une analogie avec les arts plastiques étant appropriée puisque ce sont eux qui permirent essentiellement de définir les critères baroques qui allaient servir de mesure à des ouvrages non plastiques,<sup>21</sup> nous aimerions suggérer qu'une telle approche s'apparente d'une certaine manière à celle qui tendrait, par exemple, à privilégier l'Extase de sainte Thérèse au détriment de l'atmosphère ambiante que Bernini a su créer dans la Chapelle Cornaro de l'église romaine de Santa Maria della Vittoria.<sup>22</sup> Deux raisons majeures se trouvent à l'origine des analyses partielles portant sur la seule tragédie de Saint Genest: d'une part, le présupposé théorique qui, ainsi que nous l'avons vu, refuse toute espèce d'unité à l'oeuvre baroque (c'est la position que semble défendre Jacques Scherer); d'autre part, la facilité avec

laquelle la critique s'est trop souvent laissé aller à faire l'amalgame du destin de l'acteur Genest avec un élément hypothétique emprunté à la biographie de Rotrou: la prétendue conversion de celui-ci.<sup>23</sup> Autant la comparaison de l'oeuvre littéraire et de la réalité qui la supporte peut être enrichissante, autant il nous semble délicat, voire téméraire, d'inférer la réalité à partir de l'oeuvre pour ensuite se servir de celle-ci pour expliciter celle-là.

Puisque, comme nous le verrons, l'élément biographique ou, plus exactement, anecdotique a joué un rôle déterminant dans les nombreuses interprétations du Véritable Saint Genest qui partent du principe que la pièce intérieure du martyr d'Adrian constitue le message du dramaturge, notre premier chapitre établira le bilan actuel et probablement définitif de ce qu'il convient de retenir dans les affirmations qui ont pu être avancées à propos de l'existence du poète de Dreux. Minimisant ainsi l'impact de l'aspect rhétorique qui a empêché trop de critiques de considérer la pièce sous un angle beaucoup plus large, il nous sera plus facile ensuite de tenter de découvrir au moins l'un des rapports que Le Véritable Saint Genest entretient nécessairement, selon nous, avec l'ensemble de la production dramatique de Jean Rotrou. En limitant notre recherche à l'étude d'un thème: l'amour, et en examinant la représentation qu'en a donné Rotrou tout au long de son oeuvre, nous espérons être en mesure de conclure à la présence effective d'une structure dramatique cohérente du théâtre rotrouesque et, ainsi, aboutir à une interprétation du Véritable Saint Genest qui, un peu à la manière de la toile peinte du décorateur de la pièce, ne peut briller de tout son lustre, acquérir sa vraie dimension, qu'envisagée sous une certaine perspective.

## Chapitre I

De l'évanescence d'une vie à la permanence d'un thème:

approche méthodologique

Mais outre qu'à jouer on dit qu'il est enclin,  
Je le soupçonne encore d'être un peu libertin;  
Je ne remarque point qu'il hante les églises.  
Molière, Tartuffe, II, ii.

### I. Jean Rotrou: une existence mystérieuse

Les historiens et les biographes de Rotrou, tout en essayant de jeter un peu de lumière sur la vie et les activités du dramaturge de Dreux, ont laissé dans l'ombre un grand nombre de faits qu'une approche biographique se devait d'aborder mais qui, dans l'état actuel des connaissances, n'ont pu être élucidés et ne le seront probablement<sup>1</sup> jamais. En effet, soit en raison d'une réserve naturelle, soit du fait que Rotrou est mort prématurément, dans une petite ville de province et à une époque troublée, la vie de l'auteur du Véritable Saint Genest reste très mal connue. Aucune lettre écrite ou reçue par Rotrou ne semble avoir subsisté; aucun écrit théorique sur la

conception que le dramaturge se faisait de son art ne nous est parvenu. Une biographie complète et authentique de celui qui passe aujourd'hui pour le quatrième dramaturge du XVII<sup>ème</sup> siècle ne paraît n'avoir que très peu de chance de voir le jour dans la mesure où, d'une part, la critique littéraire a certainement pris le pas sur l'histoire littéraire, mais surtout, d'autre part, du fait que les informations pertinentes, susceptibles de nous éclairer sur la carrière de Rotrou, sont extrêmement rares et relèvent encore, assez souvent, de la seule fantaisie.

Deux anecdotes dénuées de tout fondement, surtout en ce que concerne la première, reviennent sans cesse lorsqu'il est question de Rotrou: tout d'abord, la passion pour le jeu qui lui aurait donné l'idée d'un moyen astucieux, sinon efficace, de protéger ses économies: le célèbre tas de fagots dans lequel le poète jetait son argent;<sup>2</sup> et, en second lieu, les circonstances tragiques qui entourèrent sa mort et qui lui auraient donné l'occasion d'écrire héroïquement à son frère qui le pressait de quitter Dreux pour le rejoindre à Paris et, ainsi, se mettre à l'abri de la peste: "Ce n'est pas que le péril ne soit fort grand, puisque, au moment où je vous écris, les cloches sonnent pour la vingt-deuxième personne qui est morte aujourd'hui. Elles sonneront pour moi quand il plaira à Dieu."<sup>3</sup> Quelques jours plus tard le dramaturge devait, à son tour, succomber à l'épidémie de fièvre pourprée qui s'était abattue sur la petite ville de Dreux. Rotrou fut enterré dans cette même ville le 28 juin 1650; il approchait son 41<sup>ème</sup> anniversaire.

"Si nous n'avions certains détails transmis par la tradition et même sous forme de conjectures," avouait déjà Jules Jarry en 1868,

"la biographie du poète tiendrait en quatre lignes." L'auteur de l'Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou ne se trompait pas et rien, depuis lors, n'est venu démentir son affirmation.

Baptisé à Dreux le 21 août 1609,<sup>5</sup> poète à gages de l'Hôtel de Bourgogne de 1629 à 1634,<sup>6</sup> protégé des seigneurs de Dreux, du comte de Fiesque, de Richelieu, du comte de Belin;<sup>7</sup> Rotrou retourne dans sa ville natale en 1639 où il se fait acquéreur de la charge de lieutenant particulier au Baillage de Dreux. Si les années parisiennes s'entourent de mystère, celles qui ont présidé la naissance du Véritable Saint Genest sont encore plus difficiles à cerner; et rien, comme nous le démontrerons plus loin, ne permet d'affirmer la conversion du dramaturge qui serait, comme beaucoup l'ont pensé, à l'origine de cette tragédie.

#### A. Rotrou et le monde des lettres

S'il est difficile, voire impossible, d'établir avec quelque certitude la biographie physique de Rotrou, tenter d'écrire sa biographie intellectuelle relèverait de la gageure. Aucun document extérieur à son théâtre ne nous permet ni de définir ni de saisir la pensée personnelle de Rotrou. Les seuls écrits de circonstance que nous ayons de sa main se résument en quelques dédicaces en l'honneur du comte de Soissons; du Cardinal de Richelieu, de sa nièce Madame de Combalet; du Cardinal Mazarin; de Corneille; et, peut-être, quelques pièces de vers composées par le poète lors de ses possibles visites<sup>8</sup> rue Saint-Thomas-du-Louvre, à l'Hôtel de Rambouillet. Pour la plupart, ces textes ne contiennent que des éloges conventionnels; ils ne nous apprennent rien de ses goûts et de ses ambitions d'écrivain.

Si un certain contact avec Corneille et ses fonctions de poète à gages auprès de la troupe de Pierre le Messier, à l'Hôtel de Bourgogne, paraissent définitivement établis,<sup>9</sup> ses autres activités au cours des années passées à Paris et à Dreux nous restent mal connues.

Tallemant des Réaux, le plus exact chroniqueur de son temps, ne le mentionne qu'une seule fois dans ses Historiettes:

Rotrou, le poète comique ou tragique ou tragicomique comme il vous plaira, cajolloit une fille à Dreux, sa patrie. Elle le recevoit assez mal. On lui dit: "Vous maltraitez bien cet homme: "sçavez-vous bien qu'il vous immortalisera? --Luy?" dit-elle, "Ah! qu'il y vienne pour voir."<sup>10</sup>

Nous sommes très mal renseignés sur les relations que Rotrou entretenait dans le monde des lettres; les indications que nous possédons à ce sujet sont extrêmement rares. Nous savons, grâce aux travaux d'Antoine Adam, quel était le cercle de poètes que Rotrou a cotoyé lors de son séjour à Paris:

Dans la capitale, il se lia avec Pichou, et par conséquent avec le groupe de Pierre du Ryer. Celui-ci pourtant ne semble pas s'être intéressé à lui, et Rotrou fut surtout l'ami d'André Mareschal. Vers la même date il se liait avec Scudéry et, peut-être un peu plus tard, avec Corneille.<sup>11</sup>

La légende, encore une, de Corneille appelant Rotrou "son père", et de Rotrou défendant Corneille, seul contre tous ses confrères, au cours de la querelle du Cid,<sup>12</sup> semble maintenant définitivement abandonnée.

Les trois textes essentiels qui prouvent les rapports entre les deux dramaturges sont, d'une part, le mot de Corneille sur Rotrou: "M. Rotrou et moi, ferions subsister des saltimbanques;"<sup>13</sup> et, d'autre part, la pièce liminaire de La Veuve qui, avec l'hommage contenu dans le premier acte de Saint Genest, témoigne de l'estime que Rotrou portait à son rival:

Pour te rendre justice, autant que pour te plaire,  
Je veux parler, Corneille, et ne me puis plus taire.

Juge de ton mérite (à qui rien n'est égal)  
 Par la confession de ton propre rival.  
 <...>  
 Adieu, fais-nous souvent des enfants si parfaits  
 Et que ta bonne humeur ne se lasse jamais.<sup>14</sup>

Il semblerait que ce fût lors d'un séjour dans le Maine, chez le comte de Belin, que Rotrou assista à la querelle du Cid. Certains se sont plus à croire, après Jules Jarry, que:

<...> seul en effet, de tous les écrivains dramatiques  
 <Rotrou> soutint son rival devenu son maître, alors que  
 surgissait un ensemble de voix haineuses, et que les  
 "étoiles" ameutées s'attaquaient au "soleil" qui, cette  
 fois, les avaient repoussées dans l'ombre.<sup>15</sup>

Rien, malheureusement, ne permet de confirmer cette thèse. Henri Chardon consacre plusieurs pages à ce problème et, sans trop de risques d'erreur, nous pouvons conjecturer que Rotrou a adopté une réserve prudente dans ce conflit où il avait des amis dans les deux camps.<sup>16</sup> Même en supposant que Rotrou fût effectivement l'auteur de la lettre intitulée l'"Incognu et véritable amy de messieurs de Scudéry et Corneille,"<sup>17</sup> nous sommes amenés à conclure que Rotrou, dans la querelle du Cid, n'a voulu jouer qu'un rôle de conciliateur et qu'il a été extrêmement habile à ménager la susceptibilité des personnes qu'il fréquentait. Esprit de juste milieu, soucieux de ne pas se compromettre ouvertement, Rotrou ne s'est pas davantage engagé dans les controverses religieuses de son temps qu'il ne semble avoir pris parti dans les querelles d'amour-propre entre gens de lettres. Moins une preuve d'amitié entre les deux dramaturges qu'un commentaire élogieux sur un talent réciproque, le mot de Corneille cité plus haut, l'Elégie mise en tête de La Veuve, ou encore le bel éloge de Saint Genest:



## Genest

Nos plus nouveaux sujets, les plus dignes de Rome,  
 Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme  
 A qui les rares fruits, que la Muse produit  
 Ont acquis, dans la scène un légitime bruit,  
 Et de qui certes l'art comme l'estime est juste,  
 Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste,  
 Ces poèmes sans prix, où son illustre main  
 D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,  
 Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre,  
 Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre;  
 (I,v)

ne permettent pas d'affirmer que les relations de Rotrou et de Corneille  
 18  
 aient jamais été au delà d'une profonde estime mutuelle.

Cette prétendue amitié qui aurait liée l'auteur de Polyeucte à celui  
 de Saint Genest se voit d'autre part démentie par René Guerdan, le  
 dernier en date des biographes de Corneille qui, sans jamais faire état  
 du rôle de Rotrou dans la querelle du Cid, affirme que l'auteur de  
Polyeucte:

<...> s'il a des relations, il n'a pas un ami. L'homme est  
 solitaire. Entre les autres et lui, il a, comme pour se  
 protéger, élevé une barrière.<sup>19</sup>

Nous sommes encore moins bien renseignés sur les rapports de  
 Rotrou avec l'Hôtel de Rambouillet où il aurait peut-être participé  
 20  
 à l'élaboration de la célèbre "Guirlande de Julie"; ainsi qu'avec  
 l'Académie française où il n'eut jamais de fauteuil, alors que  
 paradoxalement il semblerait que ce fût lui-même qui suggérât à  
 Richelieu le projet de création de la docte assemblée. En excellents  
 termes, de toute évidence, avec le ministre de Louis XIII à qui il  
 dédie son Hercule mourant et l'ode élogieuse qui accompagne la  
 21  
 pièce, Rotrou, on le sait, collabore en outre à la petite  
 "académie", celle des cinq auteurs chargés de donner corps aux  
 velléités dramatiques du Cardinal. Pourquoi, dans ces conditions

propices à une nomination à l'Académie française, Rotrou ne fit-il jamais partie de la célèbre assemblée? Il est surprenant que les biographes de Rotrou ne se soient pas vraiment intéressés à la question et qu'ils aient jugé suffisant d'alléguer que Rotrou, contrairement aux statuts de l'Académie française exigeant une résidence parisienne, n'était pas domicilié à Paris. On oublie ainsi que Corneille, en 1647, lors de son intronisation à l'Académie française, habite toujours Rouen et, qu'en dépit d'une vague promesse de résider dans la capitale, attendra encore quinze ans avant de se résoudre à quitter définitivement sa ville natale et à s'installer véritablement à Paris.

Plus surprenant encore, il semblerait que ce fût Rotrou qui ait donné à Richelieu l'idée de créer à Paris une académie renouant avec les pratiques inaugurées en 1324 par Clémence Isaure de la maison des comtes de Toulouse. En 1867, lors d'une séance de l'Académie des Sciences, M. Chasles fit état de deux lettres de Rotrou adressées au cardinal de Richelieu qui tendraient à prouver que la première idée de l'Académie française appartient à l'auteur du Véritable Saint Genest. Puisque, à notre connaissance, aucun critique de Rotrou n'a jamais mentionné ce fait, il nous a paru opportun de reproduire ici le

23

texte de ces deux lettres:

Monseigneur,

Je vous ay dit qu'au moyen age il se forma des Sociétés ou académies pour juger du succès de celui des scavans qui avoit le mieux traicté ce qu'on appelloit alors le chant Royal. Ce fust en 1324 que Clemence Isaure de la maison des comtes de Toulouse convoqua tous les poëtes et les trouvers du voisinage de Toulouse, et promist de donner une violette d'or a celui qui feroit les plus beaux vers. Elle donna un fond dont le revenu devoit estre employe a ce prix. Après la mort de cette illustre dame, dont la memoire est si célèbre,

les magistrats de Toulouse ordonnerent que tout ce qu'elle avoit institué soit exactement observé à l'avenir. Ceux qui jugeoient des ouvrages estoient appelés les mainteneurs de la gaye science. Celuy qui remportoit le prix estoit reçu docteur en science gaye; on demandoit le doctorat, on estoit reçu et les lettres estoient expédiées en vers. Celuy qui remportoit le premier prix estoit honoré du nom de Roy. Telle est Monseigneur, le commencement de ces sociétés ou académies. Ne vous semble-t-il pas qu'il seroit bien d'en establir de semblables ou si nom une à Paris. Je vous y laisse penser. Je suis monseigneur votre très humble serviteur.

Rotrou.

Monseigneur,

J'approuve l'idée que vous avez concue destablir à Paris une académie à l'instart de celle qu'establit Clemence Isaure à Toulouse et ce sera un grand bien faire aux lettres. Et je ne doute pas que la postérité vous en scaura beaucoup de gré. Je m'estime heureux que ma précédente lettre vous ay suggeré cette noble idee. Vous me mandez si dans les recherches que jay faites au sujet de la fondation de ces sortes de societes ou academies, jay trouvé comment se pratiquoit les statuts ou plustost les règlements de ces sociétés et dans quelle condition se faisoit cet espee de combat demulation. Selon ce que jay observé: on faisoit ordinairement un chant de trois ou quatre stances; le dernier vers de la première devoit servir de Refrain aux autres, et cet ouvrage estoit appelé chant Royal, parce que ordinairement on l'adressoit au Roy. On fist ensuite des Ballades qui estoient moins longues que le chant Royal. Ordinairement a fin de ces poèmes on mettoit en cinq vers un abbrege du sujet quon appeloit envoy, parce quon l'adressoit au Roy pour se le rendre favorable. Voila monseigneur ce que je scay. Jay bien lhonneur destre vostre humble serviteur.

Rotrou.

Le mystère de la non participation de Rotrou à une assemblée dont il avait eu l'intuition et qui aurait dû, en principe, lui ouvrir grandes ses portes demeure entier.

## B. Le véritable Saint Rotrou?

Devons-nous, à la suite de l'abbé Brillon, accepter l'idée que dans les dernières années de sa brève existence, Rotrou se soit mis à penser "sérieusement et solidement à sa principale affaire," c'est-à-dire son salut, et qu'"il ne manquait guère un jour d'aller devant le Saint-Sacrement prier et méditer avec la plus grande dévotion sur nos plus sacrés mystères?"<sup>24</sup> ou, au contraire, donner foi à l'anecdote rapportée par Victor Fournel, selon laquelle Rotrou venait de terminer sa tragédie Venceslas, vers 1647, lorsqu'il fut arrêté et conduit en prison pour dettes?<sup>25</sup> Telles sont, en effet, les deux hypothèses antinomiques entre lesquelles il faudrait se prononcer si l'on voulait, à toute force, décider des occupations de Rotrou dans la période au cours de laquelle le magistrat de Dreux composa les trois chefs-d'oeuvre qui donnèrent au dramaturge ses lettres de noblesse.<sup>26</sup>

Si, en général, la critique n'établit aucun parallèle entre des faits biographiques alléatoires et les textes dramatiques de Venceslas et de Cosroès, il n'en est plus exactement de même lorsque cette critique envisage la tragédie du Véritable Saint Genest à laquelle nous consacrerons notre dernier chapitre.

Sans doute, les vers constamment invoqués à l'appui de la position défendue par l'abbé Brillon manifestent bien un évident repentir de la part du poète:

Combien le souvenir de ces jours criminels  
 En l'état où je suis m'offense la mémoire!  
 Que le ciel me devait de tourments éternels  
 Quand il me vit l'âme si noire!  
 Mon Dieu, que ta bonté rend mon esprit confus!  
 Qu'avec raison je t'adore!  
 Et combien l'enfer en dévore  
 Qui sont meilleurs que je ne fus!  
 Les rayons de ta grâce ont éclairé mes sens;

Le monde et ses plaisirs me semblent moins que verre;  
 Je pousse encore des vœux, mais des vœux innocents  
 Qui montent plus haut que la terre.<sup>27</sup>

Ces vers ne sauraient toutefois constituer la preuve irréfutable de la conversion de Jean Rotrou. Ils ne furent par ailleurs composés qu'en 1631, par conséquent à une période antérieure de plus d'une dizaine d'années à celle de la conversion présumée de Rotrou. Ce n'est évidemment pas parce que ces vers trouvent un écho manifeste dans quelques scènes du Véritable Saint Genest, ainsi par exemple le monologue de Genest dans sa prison:

O fausse volupté du monde,  
 Vaine promesse d'un trompeur!  
 Ta bonace la plus profonde  
 N'est jamais sans quelque vapeur;  
 Et mon Dieu, dans la peine même  
 Qu'il veut que l'on souffre pour lui,  
 Quand il daigne être notre appui,  
 Et qu'il reconnaît que l'on l'aime,  
 Influe une douceur extrême  
 Sans mélange d'aucun ennui;

(V,1)

que nous devons, sans précaution aucune, ajouter foi aux affirmations soutenues par l'abbé Brillon. De même qu'il nous paraît extrêmement problématique d'essayer de découvrir l'homme derrière les vers du poète, comment pourrions-nous atteindre la réalité du dramaturge à travers les répliques de ses personnages? Ainsi que le constate Jean Larthomas: "L'auteur dramatique ne peut s'exprimer qu'à travers des personnes interposées; son 'Je' est toujours un autre; ce qui limite ses possibilités d'expression, rend dans une certaine mesure sa confession impossible."<sup>28</sup> Personne, mieux que Sainte-Beuve, n'a su insinuer toute la prudence dont il conviendrait de s'entourer si l'on voulait tenter d'opérer un rapprochement entre le destin du personnage

Genest et l'existence de Rotrou: "On peut dire de lui <Rotrou>, qu'il voulut:

29

D'une feinte, en mourant, faire une vérité."

Cette référence à la dernière réplique du Véritable Saint Genest est particulièrement appropriée dans la mesure où, trop souvent, les critiques qui ont abordé cette pièce ont difficilement résisté à la tentation d'inscrire le texte dramatique de Rotrou dans un contexte biographique qui, curieusement, ne semble tout d'un coup plus sujet à discussion. C'est ainsi, par exemple, que Kosta Loukovitch, persuadée de la validité de la thèse de l'abbé Brillon et s'appuyant sur celle-ci, a pu affirmer: "Ces faits nous aident à comprendre dans quel esprit a été écrit Saint Genest." <sup>30</sup> Robert Nelson, de même, est également convaincu que "the subject of the actor who becomes converted through his acting should prove doubly irresistible to him <Rotrou>: as both practising dramatist and practising Catholic." <sup>31</sup> Si la conversion de Genest, à la différence de celle du Polyeucte de Corneille, n'entraîne pas une réaction en chaîne à la fin de la pièce, elle paraît, en tout cas, avoir bel et bien accrédité la conversion <sup>32</sup> hypothétique de Rotrou.

S'il n'y a, selon nous, aucune raison de se priver des informations irremplaçables, qu'il serait par ailleurs dangereux d'ignorer, qu'apporte la situation d'une oeuvre dans son milieu historique, il nous semble tout aussi délicat de faire procéder l'interprétation d'un texte de certaines affabulations inhérentes à la vie légendaire de son auteur, et de se servir ensuite de cette interprétation pour étayer les faits sur lesquels elle s'appuie.

## C. Epitaphe

A l'image du buste de Rotrou sculpté par Caffieri pour le hall de la Comédie française, l'existence du poète de Dreux, telle qu'elle s'impose aujourd'hui, n'a plus qu'un très lointain rapport avec un original que nous devons, sans doute, considérer perdu à tout jamais:

Il y a là comme une exubérance de sève qui sort pour ainsi dire des pores du marbre, comme une flamme intérieure qui jaillit par la bouche et les yeux. C'est le génie, libre impétueux, s'abandonnant volontiers à la fantaisie, jetant à tous les vents les trésors d'une imagination prodigue. Ce chef-d'oeuvre du sculpteur Caffieri est le buste de Jean Rotrou.<sup>33</sup>

Qu'il nous soit permis de rêver un instant, non plus en face d'un marbre comme le fît si bien Léonce Curnier, mais plutôt en considérant un élément particulier de la légende. Renonçant à toute approche biographique, avant que de quitter définitivement le domaine mouvant des hypothèses, il nous plairait cependant de croire que notre poète eût vraiment recours à un "tas de fagots" et, surtout, que ce dernier ne l'eût jamais totalement guéri d'une passion sans laquelle il n'aurait eu aucune chance de fréquenter des lieux qui, si l'on se souvient de la taverne décrite par Scarron dans son Roman comique, ne pouvaient que se montrer bénéfiques à l'imagination d'un magistrat:

Dans toutes les villes subalternes du royaume, il y a d'ordinaire un tripot où s'assemblent tous les jours les fainéants de la ville, les uns pour jouer, les autres pour regarder ceux qui jouent; c'est là que l'on rime richement en Dieu, que l'on épargne fort peu le prochain et que les absents sont assassinés à coup de langue. On n'y fait quartier à personne, tout le monde y vit de Turc à Maure, et chacun y est reçu pour railler selon le talent qu'il en a eu du Seigneur.<sup>34</sup>

C'est par conséquent vers la taverne, une taverne identique peut-être à celle mise en scène dans Les Deux Pucelles, plutôt qu'en direction du Désert de Port Royal que nous aimerions, quant à nous, diriger les aspirations de l'auteur du Véritable Saint Genest. Vers ces bas-fonds qui possèdent souvent toutes les qualités requises pour constituer, ainsi que l'affirme Jean Duvignaud:

<...> une "Fontaine de Jouvence" pour l'artiste qui mis en présence de faits criminels ou simplement anormaux y trouve le prétexte d'un renouvellement général de la vie.<sup>35</sup>

En exergue à ce chapitre, nous évoquons les propos d'Orgon à l'encontre de Valère, ces vers de Molière peuvent-ils s'appliquer à l'égard du dramaturge drouais? Rien ne permet de l'affirmer. Ils constituent, en tout cas, l'építaphe que nous aimerions apposer sur la biographie mystérieuse de Jean Rotrou afin de permettre aux futures interprétations du Véritable Saint Genest d'échapper au carcan religieux que lui imposait la prétendue conversion du dramaturge et qui, jusqu'ici, aura empêché la critique de s'intéresser suffisamment au personnage de Dioclétien et de saisir la leçon pratique qui, à l'échelle humaine, nous est proposée par cette tragédie.

## II. Approche méthodologique

Devant ce manque flagrant de précisions adéquates qui permettraient d'établir, sinon le portrait fidèle de l'auteur du Véritable Saint Genest, du moins nous fourniraient quelques indications inhérentes à la pensée et aux aspirations métaphysiques de Jean Rotrou, obligation nous est faite de nous pencher exclusivement sur une oeuvre théâtrale qui, seule en l'occurrence, est à même de nous



éclairer quelque peu sur la conception dramatique de son auteur. Ainsi que l'énonce Jean Rousset, c'est dans l'oeuvre, en effet, que se cache "le secret de l'ouvrier; c'est dans l'avènement de la forme que l'artiste se fait poète, peintre ou musicien."<sup>36</sup> Lecteur respectueux des usages, nous laisserons la parole au texte seul en nous efforçant de nous assimiler le plus possible à ce lecteur idéal dont Rousset nous brosse ici les caractéristiques:

Ce lecteur complet que j'imagine, tout en antennes et en regards, lira donc l'oeuvre en tous sens, adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent le centre ou les centres de convergence, le foyer d'où rayonnent toutes les structures et toutes les significations, ce que Claudel nomme le "patron dynamique".<sup>37</sup>

Une analyse thématique nous a paru, dans cette perspective, particulièrement intéressante du fait qu'elle présente l'avantage d'accorder la primauté au texte plutôt qu'aux traditionnelles références extra-littéraires et à la recherche, souvent alléatoire,<sup>38</sup> des influences. Bien que parfois ces considérations ne soient pas dénuées de tout intérêt, elles existent au delà de l'oeuvre étudiée et ont souvent le grave inconvénient d'omnibuler totalement le critique et de l'entraîner très loin du texte lui-même.

Le nombre par trop élevé des pièces de Jean Rotrou ne nous ayant malheureusement pas permis d'envisager une étude qui prenne en considération tous les aspects de sa dramaturgie, nous avons concentré nos recherches sur l'étude de la représentation de l'amour que propose son théâtre. Cette approche méthodologique s'est révélée à plus d'un égard fructueuse puisque, non content de faire pénétrer le

lecteur dans l'univers méconnu mis en scène par Rotrou, elle a été à l'origine d'une interprétation du Véritable Saint Genest qui s'écarte radicalement de toutes les analyses de la pièce qui, comme nous l'avons vu, envisage cette oeuvre à partir de l'idée préconçue de la conversion de son auteur ou, ainsi que nous aurons l'occasion d'en reparler, à l'ombre de Corneille et dans la lignée de Polyeucte.<sup>39</sup>

#### A. Question de thématique

Il a été proposé bien des définitions de la thématique et du concept même de thème. Sans nous perdre dans des considérations plus théoriques que pratiques nous voudrions simplement résumer ici la perspective de Jacques Truchet dans la mesure où c'est elle qui justifie le mieux l'approche méthodologique que nous avons adoptée<sup>40</sup> pour notre étude.

Selon l'auteur des Recherches de thématique théâtrale, un thème c'est, au départ et dans l'acceptation pragmatique du terme, un sujet. Mais, pour que ce sujet puisse accéder au statut de thème, il est impératif que ce sujet remplisse trois conditions. Tout d'abord il faut que le sujet revienne et qu'il entretienne une liaison perceptible avec les autres écrits du même auteur, ou encore avec d'autres oeuvres appartenant au même genre ou à la même époque. "Qui dit thème dit<sup>41</sup> récurrence; à la limite un thème est un leit-motiv." En second lieu il est nécessaire que le sujet acquière une charge affective et un dynamisme qui le distinguent par là-même d'un discours à caractère idéologique et partisan. Si, par exemple, des idées veulent triompher sur une scène, elles ne le pourront qu'en perdant une partie de leur

précision conceptuelle du fait de leur incarnation dans des situations et des personnages. Enfin, un sujet devient un thème lorsqu'il se trouve, d'une certaine manière, imposé par la forme littéraire qui le représente. L'étude des thèmes se voit par conséquent étroitement rattachée à celle des techniques et des structures.

Le texte dramatique, mieux peut-être que tout autre secteur de la littérature, se prête admirablement à l'observation du fonctionnement des thèmes tels que Jacques Truchet les conçoit. En effet, la brièveté et, en principe, la nette structuration des pièces, permet de repérer facilement la récurrence de tel ou tel sujet. La charge affective et dynamique du sujet paraît quant à elle évidente dans la mesure où l'auteur dramatique s'applique le plus souvent à disparaître derrière ses personnages et donne ainsi l'impression de ne pas opter en faveur des solutions préconisées par eux. Comme nous le disions précédemment, le dramaturge se trouve dans l'obligation de se partager entre plusieurs personnages. Si, d'aventure, il désirait prouver, convaincre ou enseigner, son oeuvre se confondrait avec une leçon, un discours ou un sermon; elle ne serait plus, ainsi que semble l'affirmer Eugène Ionesco, une véritable pièce de théâtre:

Les démonstrations, les pièces à thèse sont grossières, tout y est approximatif. Le théâtre n'est pas le langage des idées. Quand il veut se faire le véhicule des idéologies, il ne peut être que leur vulgarisateur. <...> Il devient "naïf", mais dans le mauvais sens. Tout théâtre d'idéologie risque de n'être que théâtre de patronage.<sup>42</sup>

Enfin, pour en revenir au troisième point évoqué par Truchet, en ce qui concerne les structures et les techniques qui influencent le sujet, l'on se gardera de perdre de vue que les textes dramatiques qui nous occupent aujourd'hui ont été écrits pour le public. Conçus en

fonction de la représentation, ils comportent, par conséquent, toutes les exigences techniques, sociologiques ou autres, propres au monde du spectacle de la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Devant la pénurie extrême d'informations viables touchant à la vie et à la pensée de l'auteur du Véritable Saint Genest, nous ne pouvions prendre comme point de départ de notre recherche que le texte lui-même. D'autre part, si comme nous en avons l'intuition, il devait nécessairement exister un certain rapport entre le Véritable Saint Genest et l'ensemble de la production dramatique de Rotrou, c'était par conséquent à partir de la totalité de son théâtre qu'il convenait d'aborder notre étude. Ce fut de cette manière que le thème de l'amour nous a paru pertinent, ce n'est certainement pas l'inverse qui a eu lieu. Le thème de l'amour fut imposé par les textes dramatiques de Rotrou, ce ne fut jamais lui qui s'imposa au texte.

#### B. Le thème de l'amour dans le théâtre de Rotrou

Qu'il s'agisse du roman, de la poésie ou encore de la littérature dramatique, le thème de l'amour n'est certainement pas nouveau: les écrivains de tous les temps et de tous les pays l'ont évoqué. Cependant, ce sentiment très souvent sollicité se présente toujours quelque peu différemment pour chaque être humain. Si l'amour est un phénomène important pour tout homme qui pense et auquel de nombreux poètes ont consacré bien des pages, il pourrait paraître puéril de prétendre ériger ce sentiment en un thème que, sans risque de beaucoup d'erreurs, nous sommes pratiquement certain de retrouver dans n'importe quelle oeuvre de n'importe quel auteur. L'on connaît

l'ouvrage fameux d'Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille; <sup>43</sup> l'on pourrait, bien entendu, envisager une étude similaire pour rendre compte de la présence quasi obligée de ce sentiment chez n'importe quel écrivain. Pourtant, ainsi que nous le disions plus haut, telle ne fut pas notre méthode; si nous avons choisi de traiter un thème aussi dépourvu d'originalité c'est en premier lieu à cause de la représentation et de l'utilisation particulière qu'en fait Rotrou. Ce n'est certainement pas dans l'invention de ce thème que s'affirme l'originalité de Rotrou, mais bien plutôt dans les conséquences pratiques que le spectateur peut tirer de la façon avec laquelle Rotrou conçoit et représente un amour qui, ainsi que nous le démontrerons, est tout entier mis au service de son art. Rares, d'autre part, sont les dramaturges français qui ont, aussi constamment que Rotrou, abordé ce sujet, rares encore sont ceux qui lui ont fait une aussi large place dans leurs oeuvres.

L'intrigue générale du théâtre de Rotrou est banale et n'offre, à première vue, rien de très original. Comme dans le roman et la pastorale du temps où s'abreuve l'inspiration du poète de Dreux, nous retrouvons dans l'oeuvre dramatique de Rotrou les thèmes fondamentaux du répertoire baroque: travestissements, métamorphoses, ostentation et dissimulation, comédie sociale et theatrum mundi. Ce foisonnement hallucinatoire, cette sarabande de transformations, a déjà fait l'objet de plusieurs travaux et il pourrait paraître artificiel de vouloir isoler le thème de l'amour dans une oeuvre dramatique faite de tant de diversité. Ce qui pourtant justifie notre étude est le fait que tous les thèmes que nous venons d'évoquer et que Jacques Morel a brillamment passés en revue dans Jean Rotrou dramaturge de

L'ambiguïté, sont essentiellement conditionnés par l'amour. Ils gravitent tous autour de ce point crucial et n'apparaissent finalement qu'en tant que ramifications du thème que nous croyons fondamental. L'amour apparaît à l'ensemble des personnages qui peuplent l'univers mis en scène par Rotrou comme la donnée fondamentale de l'existence à partir de laquelle il convient de construire sa propre vie. Tout en constituant pour le personnage rotrouesque la preuve tangible d'une présence divine dont la principale distraction consiste à semer la perturbation au sein du théâtre du monde en y faisant régner une passion à laquelle l'homme ne peut se soustraire, l'Amour sera également à l'origine de la prise de conscience chez certains que le meilleur moyen pour parvenir à contrôler un univers qui paraît sans cesse se dérober sous les pas, réside précisément dans l'acceptation de se plier au modèle suggéré par les dieux et de tenter, à l'échelle humaine, de construire sur la grande scène du théâtre du monde un théâtre second où pourra finalement s'exercer, sous l'oeil complice du spectateur, la maîtrise de ces personnages-acteurs que Rotrou semble prendre plaisir à opposer à ses personnages-spectateurs fascinés par tout spectacle qui s'impose à leurs regards.

Il est curieux de constater que les commentateurs de Rotrou n'aient pas prêté d'avantage attention à un élément que la simple lecture de l'ensemble de la dramaturgie rotrouesque suffit à distinguer. Après le jugement négatif de Sainte-Beuve qui faisait de Rotrou "l'un des derniers Gaulois,"<sup>44</sup> les seuls critiques qui se soient intéressés au problème de l'amour dans le théâtre rotrouesque sont Wolfgang Leiner qui, dans un article: "Deux aspects de l'amour dans le théâtre de Jean Rotrou," souligne la présence de deux types d'amour antagonistes: le

romanesque et le réaliste, et fait, comme nous aurons l'occasion d'y revenir, aller trop facilement la préférence de Rotrou vers ce dernier;<sup>45</sup> ensuite, Jacques Morel qui, dans son ouvrage déjà mentionné, remarque la persistance avec laquelle Rotrou n'a jamais voulu accorder à ses personnages d'autres certitudes que celles imposées par l'élan spontané du sentiment et les engagements du mariage:

Ce qui appartient à l'homme, dans l'aventure amoureuse, c'est le droit à se tromper. Les réalisations appartiennent à ces dieux que sont Hymen et Amour, deux avatars de la Providence.<sup>46</sup>

Plus récemment, à partir de l'examen d'une seule comédie de Rotrou, La Célimène, Hadley Wood tire des conclusions sur "The language of love in Jean Rotrou's comedies":

In La Célimène, as in Rotrou's other comedies, comedy itself is Rotrou's primary concern, and the language of love remains an obstacle to be overcome as well as possible.<sup>47</sup>

Enfin, il convient de mentionner également la thèse de Ph.D. déjà ancienne d'Ira David Dudley qui, tout en reconnaissant que l'amour "is by far the most important theme in Rotrou's plays, outweighing all others in frequency of occurrence and in the amount of space devoted to it,"<sup>48</sup> se limite à une description de l'amour qui lui permet de conclure que "Rotrou denies the reality of free-will":<sup>49</sup>

Love is almost universally regarded by Rotrou's characters as being quite irresistible in its power. Once one has been attacked by it, all struggle against it is useless, for it is impossible to conquer it, or to lay it aside, or not to yield to it. <...> As one has no means of turning love away when it comes, so one has no means to prevent it from coming. Loving is involuntary, and to love or not to love does not depend on us.<sup>50</sup>

Ces rares études qui, seules jusqu'ici, ont abordé le thème de l'amour dans la dramaturgie rotrouesque, même lorsqu'elles aboutissent

à des conclusions intéressantes, ne nous paraissent pas entièrement satisfaisantes. Occupés presque exclusivement à dresser la liste des éléments susceptibles de corroborer leurs conclusions, les critiques que nous venons d'évoquer ont pris grand soin, semble-t-il, de négliger les aspects de l'oeuvre en passe d'infirmer leur démonstration. Ces analyses trop partielles, souvent partiales, de la représentation de l'amour chez Rotrou ne permettent pas d'arriver à un tableau d'ensemble capable d'intégrer les éléments disparates, voire contradictoires, qui pourtant appartiennent de plein droit au thème considéré; et, encore moins, de saisir en quoi réside l'originalité du dramaturge dans sa mise en scène de la passion amoureuse. Loin, par conséquent, d'épuiser le sujet, ces études laissent en effet dans l'ombre l'aspect que nous croyons essentiel de la représentation de l'amour dans la dramaturgie rotrovesque: la théâtralité du thème; ou, si l'on préfère, la concomitance de l'évocation du sentiment amoureux et la passion pour l'illusion théâtrale. La collusion que nous relèverons entre ces deux éléments nous permettra d'établir que la représentation de l'amour dans le théâtre rotrovesque est subséquente, en fait, à l'amour de la représentation qui, comme nous le verrons, pourrait être la leçon préconisée par le dramaturge pour trouver une solution satisfaisante au problème que pose à l'homme sa condition d'acteur involontaire sur une scène du monde régie par les desseins impénétrables d'un metteur en scène divin. Envisagée à la lumière de ces nouvelles considérations, la tragédie du Véritable Saint Genest pourra donner lieu à une interprétation qui, tout en opérant un recentrage de l'éclairage sur le personnage trop négligé de l'empereur Dioclétien, tentera de démontrer que le dramaturge, loin



d'opter unilatéralement en faveur de son personnage Genest ainsi que l'a trop aisément assumé la critique, permet à une partie au moins de son public d'arriver à la conclusion que, dans le théâtre du monde où il évolue, l'homme a toutefois la possibilité de s'inspirer du modèle et se l'approprier à ses propres fins: en faire un exemple à suivre.

Ainsi, notre travail, qui ne prétend pas fournir une interprétation exhaustive de l'oeuvre dramatique de Jean Rotrou, a été entrepris dans l'intention de saisir et d'analyser l'utilisation dramatique faite, tout au long de son oeuvre, par l'auteur du Véritable Saint Genest, du ressort primordial de son texte dramatique: l'amour. Nous verrons que ce ne sont ni Aristote, ni les théoriciens italiens ou français contemporains, ni encore la fidélité à une doctrine donnée qui ont déterminé l'esthétique du dramaturge de Dreux, mais bien davantage son sens de l'efficacité théâtrale et l'acuité avec laquelle il percevait la sensibilité d'un public qu'il s'efforce de concilier en présentant une peinture de la passion amoureuse qui, comme nous le verrons, s'avère en mesure de satisfaire aussi bien les partisans de l'amour idéalisé que ses plus farouches détracteurs. Contrastant avec cette unité que la peinture de l'amour rotrouesque paraît avoir été à même de réaliser parmi les spectateurs de l'Hôtel de Bourgogne ou du Marais, l'attitude de la critique vis-à-vis de la production dramatique de Rotrou se montre, au contraire, profondément divisée.

Avant de nous pencher à notre tour sur l'oeuvre dramatique de l'auteur du Véritable Saint Genest, et de pénétrer dans un univers dont le suprême raffinement consiste à feindre l'inorganisation et le

désordre, il convient maintenant de faire un tour d'horizon, de passer en revue les jugements portés sur Jean Rotrou, afin de voir quelle est la place qu'occupe ce dramaturge aux yeux de la critique. Nous signalerons ensuite les positions et les jugements exprimés dans les travaux que mes prédécesseurs consacrèrent au Véritable Saint Genest. Nous aurons ainsi l'occasion de mieux comprendre les raisons qui contribuèrent largement à l'ignorance totale que le public actuel manifeste à l'égard de cet autre grand dramaturge du XVII<sup>ème</sup> siècle dont la postérité se trouva beaucoup plus compromise par la présence contemporaine de Corneille que par la valeur intrinsèque de ses textes dramatiques.

## Chapitre II

### Le théâtre de Rotrou devant la critique

#### I. Une production dramatique méconnue: le théâtre de Rotrou

Un simple regard lancé sur les deux seules bibliographies consacrées jusqu'à ce jour à l'oeuvre dramatique du poète de Dreux, celle de Charles B. Osburn: "Introduction to Jean Rotrou: A Bibliography (1880-1965)," <sup>1</sup> et celle plus récente de Molly Ann Bullard Howard: "Jean Rotrou: A Critical Bibliography, 1701-1974," <sup>2</sup> permet de constater que si l'auteur du Véritable Saint Genest n'a pas laissé les critiques totalement insensibles, il est très loin cependant d'avoir bénéficié de toute l'attention et de toute l'ardeur qu'ont suscitées pendant trois siècles les oeuvres des trois grands dramaturges de son époque. Cette observation n'aurait en soi que peu d'intérêt si l'on ne savait d'autre part que celui qui se voit quelque peu délaissé par la critique, et ignoré souvent des manuels de littérature, est loin de mériter ce rang obscur dans la mesure où, par un curieux paradoxe, il est regardé par les historiens du théâtre en tant que quatrième dramaturge de son siècle. C'est ainsi, par exemple, que Voltaire n'hésita pas à en faire le fondateur de notre théâtre et le maître

<sup>3</sup>  
de Corneille. Petit de Julleville de son côté ne craindra pas de  
louer Rotrou et de le qualifier de plus grand poète de son temps, juste  
<sup>4</sup>  
après Corneille.

<sup>5</sup>  
Moins abondante que la production de son aîné, Alexandre Hardy,  
ou bien évidemment que celle de son confrère espagnol, Lope de Vega,  
dont il s'inspira abondamment, l'oeuvre de Rotrou est tout de même  
appréciable puisque, en l'espace seulement d'une vingtaine d'années,  
le poète fut à même de composer les quelques trente-cinq ou trente-  
six pièces qui nous sont aujourd'hui parvenues. Parmi celles-ci, neuf  
seront qualifiées de tragédies, quatorze de tragi-comédies, et treize  
<sup>6</sup>  
de comédies. Il se peut toutefois que les fonctions de Rotrou vis-à-  
vis de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne aient contribué largement à  
l'exploitation maximale de la veine poétique du dramaturge et, ce  
faisant, aient empêché ce dernier de consacrer un temps suffisant à  
la composition des pièces que son rôle de "poète à gages" lui  
prescrivait. Une fois dégagé de ce que Chapelain considérait comme  
<sup>7</sup>  
"une servitude si honteuse," Rotrou ralentit quelque peu sa production  
mais ce ne fut vraiment que dans les toutes dernières années de sa  
brève existence qu'il eut les moyens de se permettre d'échapper à des  
travaux trop rapides et en partie serviles. <sup>8</sup>  
C'est alors qu'il composa  
les pièces qui passent aujourd'hui pour la meilleure partie de son  
oeuvre: Saint Genest (1645), Venceslas (1647), et Cosroès (1648), ou  
pour reprendre les mots de Frederico del Valle Abad: "lo que podíamos  
<sup>9</sup>  
llamar su trinidad dramática."

Le premier, semble-t-il, à avoir manifesté un quelconque  
intérêt pour l'ensemble de la production dramatique de Jean Rotrou fut  
l'architecte-écrivain Viollet-le-Duc qui, en 1820, réalisa la

première et la seule édition complète des oeuvres du poète. Quelques soixante-trois années plus tard, Félix Hémon sélectionna 7 pièces<sup>10</sup> et édita un Théâtre Choisi. Ces premiers critiques auxquels nous devons joindre les noms de Jules Jarry, de Léonce Person, et de Henri Chardon, se consacrèrent ainsi que nous l'avons vu au cours de notre premier chapitre, surtout à l'aspect biographique et anecdotique de l'auteur. Plus récemment, de nouveaux érudits se sont replongés dans l'oeuvre de Rotrou et ont entrepris la réédition critique de ses pièces sinon les plus populaires du moins les plus souvent<sup>11</sup> mentionnées. Il est cependant à remarquer que personne jusqu'à ce jour n'ait jugé utile de donner aux lecteurs une nouvelle édition complète du théâtre de Jean Rotrou et que, de ce fait, l'amateur potentiel de cette dramaturgie négligée se trouve dans l'obligation d'avoir recours soit à l'édition assez rare de Viollet-le-Duc, soit à l'onéreuse réimpression suisse de celle-ci.<sup>12</sup> Pourtant, ainsi que le déclarait Gustave Lanson: "Rotrou est à lire, même après<sup>13</sup> Corneille." Il est regrettable que la critique ne se soit pas montrée unanime sur ce point.

#### A. Les blâmes

La pièce de Rotrou qui, sans aucun doute, connut le plus grand succès, sinon toujours auprès des critiques mais du moins auprès du public, fut assurément la tragi-comédie de Venceslas.<sup>14</sup> Dans un article intitulé: "Rotrou et Molière," Pierre Mëlèse se demande si Molière jouait aussi du Rotrou en province, voici sa réponse: " (...) nous n'en savons rien, mais il nous est permis de le conjecturer, car le succès parisien de 'Saint Genest' et de 'Venceslas' ne pouvait le

laisser indifférent." Plus loin il ajoute: "Toujours est-il que, lorsqu'il fut établi à Paris, un des premiers spectacles qu'il monta au Petit-Bourbon fut la tragédie de 'Venceslas' qu'il représenta le 27 juin et le 19 août 1659. (...) 'Venceslas' demeura au répertoire du théâtre de Molière. C'est cette tragédie qui accompagna sur l'affiche la représentation générale du 'Cocu Imaginaire' le 28 mai 1660. (...) C'est encore avec le 'Cocu' que Molière donna 'Venceslas' au Palais Royal le 26 mars 1662." L'édition critique du Venceslas de Rotrou que nous devons à Wolfgang Leiner présente la liste complète des représentations que connut la pièce, et il est aisé de se rendre compte de la fortune enviable de celle-ci à travers les trois siècles qui nous séparent de sa création. C'est au sujet de cette même pièce que M. Guizot, fidèle admirateur de Corneille, décrétait en 1866: "Venceslas est au nombre de ces ouvrages originaux produits par une impulsion étrangère. Rotrou, depuis longtemps auteur dramatique sans inspiration, se montre poète après avoir entendu Corneille." Dans un désir évident de braquer les feux de la rampe sur l'auteur du Cid, Guizot ne ménage guère Rotrou dans une étude consacrée en fait à la gloire de Corneille. Lorsqu'il sera question de certaines autres pièces de celui-là, l'éloge ambigu réservé à Venceslas sera remplacé par un jugement tout à fait hostile. Evoquant par exemple ce qui, selon les frères Parfaict, devrait être considéré comme "le coup d'essai du célèbre Rotrou, poète, à qui le Théâtre Français doit quelques fleurs, et que le grand Corneille appelait son père," Guizot déclare: "L'Hypochondriaque, qui a précédé Mélie tout au plus d'une année, est un peu moins dans les règles que cette dernière pièce, où du moins Corneille a observé l'unité de lieu, dont Rotrou

ne s'est pas plus soucié que des autres; et, quant au bon sens et à la vraisemblance, ce n'est assurément pas dans L'Hypochondriaque qu'il faut chercher aucune supériorité de ce genre. L'intrigue de Mélite est un modèle de raison en comparaison des aventures de Cloridan.<sup>19</sup> Comment, en effet, la raison de ce critique du XIXème siècle aurait-elle pu se satisfaire des aventures de ce jeune héros, Cloridan, qui, désespéré par la mort présumée de sa maîtresse, se croit descendu aux enfers, veut à tout prix habiter un cercueil, et ne se résoudra que bien péniblement à se rendre à l'évidence de sa parfaite santé, dans un final spectaculaire et un dénouement accompagné de musique et ponctué de coups de feu? Si L'Hypochondriaque n'a pas eu l'heur de plaire à Guizot, elle a, de toute évidence, trouvé un meilleur accueil chez le public puisque l'auteur de Mélite sera amené à reprendre très exactement le procédé dramatique imaginé par Rotrou: tout comme Floridan, l'Eraste de Corneille est convaincu de la disparition de celle qu'il aime; toujours comme lui, il pense être descendu au royaume des ombres:

Cliton

Monsieur, que faites-vous? votre raison s'égare,  
Voyez qu'il n'est ici de Styx, ni de Ténare,  
Revenez à vous-même.

Eraste

Ah! te voilà, Charon,  
Dépêche promptement, et d'un coup d'aviron  
Passe-moi, si tu peux, jusqu'à l'autre rivage.

Cliton

Monsieur, rentrez en vous, contemplez mon visage,  
Reconnaissez Cliton.

(Mélite, IV, vi)

En dépit de la tentative de Cliton, l'illusion d'Eraste se poursuivra, comme chez Rotrou, encore pendant plusieurs scènes: IV, vi, viii, ix, et V, ii. Il est de ce fait amusant de remarquer que ce que Guizot considère comme une aberration chez Rotrou, puisse subitement passer pour un "modèle de raison" chez Corneille.

Le Véritable Saint Genest ne devait pas trouver un meilleur accueil chez ce même critique. Pour lui, la pièce de Rotrou est un "ouvrage qui d'ailleurs n'a rien de remarquable, surtout paraissant <sup>20</sup> plusieurs années après Polyeucte." Par contre, le Saint Genest de Desfontaines, pourtant de la même année ou peu s'en faut que celui de Rotrou, trouve chez Guizot quelques excuses dans la mesure où il s'inspire davantage des lumières du Maître: "On a de 1645, un Saint Genest de Desfontaines, un peu moins mauvais que celui de Rotrou, parce <sup>21</sup> que l'auteur y a plus imité Polyeucte." Pris en flagrant délit de partialité, le témoignage de Guizot n'est pourtant pas aussi négligeable qu'il pourrait le paraître au premier abord car son attitude envers le théâtre de Rotrou résume bien les reproches dont l'on a souvent abusé pour déprécier l'oeuvre du dramaturge drouais:

Tout le fatras romanesque qui remplissait alors la scène, des enlèvements, des combats, des reconnaissances, des royaumes d'invention, des amours de traverse qui naissent précisément au moment où il s'agit d'embarrasser la pièce, et qui meurent lorsqu'il est convenable de la dénouer; des baisers sans nombre et sans mesure, demandés, donnés, rendus sur la scène, quelquefois accompagnés de caresses encore plus vives, et suivis de rendez-vous dont on ne dissimule pas l'intention; des héroïnes embarrassées des suites de leurs faiblesses, et courant le monde pour retrouver le perfide qui refuse de réparer leur honneur; c'est là ce qu'on rencontre dans la plupart des pièces de Rotrou. (...) Corneille seul avait su écarter de ses ouvrages ces monotones énormités.<sup>22</sup>

Ce jugement n'est pas sans rappeler celui de Fontenelle pour qui la scène du début du XVII<sup>ème</sup> siècle avait le défaut de montrer au



public des personnages qui "se baisent volontiers sur le Théâtre; & pourvû que deux Amans ne soient point brouillés, vous les voyez sauter<sup>23</sup> au col l'un de l'autre."

Guizot ne fut malheureusement pas le seul, en effet, à juger avec sévérité le théâtre de Rotrou. Au début du XXème siècle Emile Faguet devait lui emboîter le pas en reconnaissant dans son Histoire de la Littérature que "Pierre Corneille est le premier homme d'un grand génie qui ait paru sur notre scène."<sup>24</sup> Attribuant malgré tout "presque du génie à Rotrou", il prend cependant bien soin de préciser que celui-ci ne fit "des tragédies distinguées qu'après les premiers succès de Corneille."<sup>25</sup> Toujours au début du siècle, le grand historien de la littérature dramatique que fut Henry Carrington Lancaster souligne le manque d'unité de l'ensemble de l'oeuvre de Rotrou. "It is lacking in unity and possessed of no psychological struggles or subtleties (...)," écrit le critique américain au sujet des Occasions Perdues; en ce qui concerne Cléagénor et Doristée, Lancaster déclare: " (...) it is partly a play of outdoor adventure, partly one of domestic intrigue. The reader's interest is lost between the two."<sup>27</sup> Quant au Véritable Saint Genest, tout en atténuant quelque peu le sévère et hatif verdict d'Hippolyte Parigot selon lequel le personnage principal de la pièce "n'a point fait un pas,"<sup>28</sup> Lancaster trouve tout de même que "too much time is spent on the inner play and that between verses 445 and 1243 there is practically no change in the situation."<sup>29</sup> C'est ce même reproche qui, une vingtaine d'années plus tard, allait être repris par Antoine Adam dans son Histoire de la Littérature française au XVIIème siècle: "Le Véritable Saint Genest est une oeuvre vivante et belle. Son défaut évident, c'est la longueur

de la pièce intérieure. L'action se trouve ainsi suspendue pendant  
 huit-cents vers.<sup>30</sup> Sans aller jusqu'à reconnaître que la pièce de  
 Rotrou est un chef-d'oeuvre, Lancaster lui confère tout de même une  
 certaine qualité, et en apprécie surtout le caractère documentaire: "  
 (...) the work is well written, with the exception of a few examples of  
 'préciosité', and contains a number of passages that are of great  
 interest to the student of drama, for, like the two Comédies des  
comédiens and the Impromptu de Versailles, they give us a glimpse of a  
 troupe at work."<sup>31</sup>

Il est à relever que l'ensemble des critiques à qui nous avons  
 essayé de donner la parole pour nous présenter le théâtre de Jean  
 Rotrou semblent, pour la plupart, beaucoup moins concernés par le texte  
 proprement dit des pièces qu'ils évoquent que par des éléments  
 extérieurs à celui-ci. Guizot est avant tout un fervent admirateur de  
 Corneille, et, afin de mieux établir la suprématie de l'auteur de  
Polyeucte, il n'hésite pas à condamner sans appel les pièces qui  
 s'écartent trop du modèle établi par son idole. Lancaster ou Adam,  
 pour ne citer que les plus illustres, se montrent de leur côté plus  
 particulièrement attachés à la problématique des unités, et  
 manifestent une entière confiance aux canons qui pendant longtemps  
 allaient permettre à la critique de mettre en évidence le classicisme  
 d'une production dramatique. L'hypothèse de travail de Lancaster  
 suggère que l'adhérence à certaines unités doit être interprétée  
 comme le signe avant coureur de la période classique, et que par  
 conséquent elle peut être utilisée en tant qu'étalon de mesure pour  
 l'évaluation d'une oeuvre dramatique. De tels parti-pris ne peuvent  
 certainement pas rendre compte de l'oeuvre de Rotrou dans la mesure où

ce dernier se voit jugé non pour ce qu'il fut, mais pour ce qu'il aurait dû être. Sans doute Viollet-le-Duc avait-il parfaitement raison lorsqu'il écrivit dans sa préface de Saint Genest: "Il est peut-être digne de remarquer que cette variété de tons employée par Rotrou, que la vérité des divers sentiments qu'il a décrits et mis en jeu, furent la cause principale de l'oubli dans lequel est tombé cette tragédie (...)."<sup>32</sup> Mais ce qu'ignorait très probablement ce critique était que l'oubli dans lequel se trouvait plongé le théâtre de Rotrou devait se poursuivre pendant encore bien des années et que les mots qui soulignent ici le manque d'unité et d'harmonie allaient devenir le leitmotiv des attaques visant non seulement Le Véritable Saint Genest, mais aussi l'ensemble de l'oeuvre dramatique de Rotrou et, avec elle, la presque totalité d'une production théâtrale qui fit pourtant les beaux jours du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne dans la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle.

## B. Les éloges

A côté cependant des jugements défavorables portés contre le théâtre de Rotrou, et dont le plus excessif se trouve peut-être sous la plume d'Hippolyte Parigot qui décréta en 1894 que l'auteur du Véritable Saint Genest était "un dramaturge qui procédait d'instinct,<sup>33</sup> et savait peu son métier," il nous faut tout de même accorder ici une place aux critiques qui, à la suite de Sainte-Beuve, se firent les défenseurs d'une dramaturgie qui, à leurs yeux, pouvait correspondre aux critères que revendiquaient les tenants du théâtre romantique. C'est ainsi que l'auteur de Port-Royal, pour qui "Saint Genest en plein dix-septième siècle est la pièce la plus romantique qu'on puisse

<sup>34</sup>  
 imaginer," n'hésite pas à affirmer que Rotrou "vient tout derrière  
 et par moments presque coude à coude avec Corneille. Il n'en parut  
 jamais plus près que le soir de cette tragédie: Saint Genest comédien  
<sup>35</sup>  
païen représentant le martyre d'Adrien." C'est également l'avis  
 d'Emile Deschanel qui, dans Le Romantisme des Classiques, écrivit: "On  
 peut dire que le théâtre de Rotrou a quelque chose de  
<sup>36</sup>  
 Shakespearien." Voici en conclusion à sa "neuvième leçon"  
 consacrée au Saint Genest de Rotrou ce que déclare Deschanel: "(...)  
 l'intérêt de l'action, avec la beauté des sentiments et des vers;  
 puis, la variété curieuse de la partie familière, qui sert de cadre  
<sup>37</sup>  
 au tableau; tout cela ensemble, attache, émeut, captive."

Enfin, nous aimerions terminer cette section en mentionnant le  
 point de vue de Félix Hémon qui accordait au théâtre de Rotrou une  
 valeur que trop souvent cette première génération de critiques lui  
 avait déniée:

Même après Corneille on peut lire Rotrou; car le "vieux"  
 Rotrou est plus moderne qu'on ne pense. C'est une surprise  
 délicate pour le lecteur, un peu défiant d'abord, bientôt  
 rassuré, que de rencontrer, à côté de bien des  
 subtilités et des fadeurs, ici la même énergie de  
 Corneille, là cette sensibilité presque féminine, cette  
 exquise pénétration de Racine, plus loin encore le  
 merveilleux tourmenté ou la profonde mélancolie de  
 Shakespeare. L'oeuvre de Rotrou est un de ces pays à peine  
 explorés, dont quelques sommets se distinguent dans le  
 lointain, mais qui réservent mille découvertes imprévues  
 au voyageur patient.<sup>38</sup>

Se lancer à la découverte de "ces pays à peine explorés" dont  
 parle Félix Hémon n'allait pourtant tenter réellement les critiques  
 qu'à partir des années 1950, période au cours de laquelle commença  
 à s'élaborer la notion d'un baroque littéraire. Avec la  
 commémoration du tricentenaire de la mort du poète, 1950 marque très

certainement, sinon la gloire, du moins le début d'une réévaluation de la dramaturgie de Rotrou, en particulier de l'oeuvre que nous examinerons dans notre dernier chapitre: Le Vêritable Saint Genest.

## II. Le Vêritable Saint Genest: une réhabilitation de l'oeuvre et de son créateur

Ainsi que le suggère la première partie de ce chapitre, Rotrou <sup>39</sup>compta longtemps parmi "ces auteurs qui souffrent du voisinage des grands créateurs." Longtemps on le présenta comme incontestablement inférieur à Corneille; plus souvent encore, on se contenta de l'ignorer. Raymond Lebègue, à l'occasion du tricentenaire de la disparition du dramaturge, était peut-être même en deça de la <sup>40</sup>vérité lorsqu'il déclara: "Rotrou n'est plus qu'un nom." Aujourd'hui, si le nom de Rotrou demeure encore trop souvent ignoré du grand public pour qui le patronyme du poète n'évoque la plupart du temps que cette petite localité d'Eure-et-Loir qui porte son nom, il est cependant indéniable que l'oeuvre du dramaturge drouaix a fait l'objet d'une profonde réhabilitation de la part des spécialistes qui, depuis 1950 environ, en se penchant à nouveau sur son théâtre, ont su parfaitement mettre en pratique la thèse de Roland Barthes selon laquelle:

Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir ce qu'il peut en faire: ce sont là, ce devraient être, des procédures régulières d'évaluation.<sup>41</sup>

Il fallut en effet attendre les recherches entreprises dans le domaine du baroque appliqué en littérature pour que la critique trouve dans le théâtre de Jean Rotrou l'illustration parfaite d'une esthétique qui

se démarquait des canons du classicisme et qui permettait de considérer enfin l'oeuvre du dramaturge de Dreux à la lumière d'éléments qui lui convenaient davantage. La définition du baroque que nous trouvons, par exemple, sous la plume d'Imbrie Buffum:

<...> the baroque is a style often characterized by excess, and animated by a strong will toward that which it conceives as good; it is acutely aware of the physical aspects of the world, in all their beauty, horror, picturesqueness, diversity, and movement. While at times deriving an almost perverse pleasure at shock, surprise, and illusion, it ultimately hopes for the triumph of positive and meaningful values 42

évoque parfaitement les nouveaux pôles d'intérêt vers lesquels allaient se sentir attirés les critiques pour qui le baroque littéraire n'était plus un vain mot mais, bien au contraire, un précieux outil d'investigation. On s'intéressa désormais aux textes dramatiques de Rotrou non plus pour ce que l'on aurait souhaité qu'ils fussent, mais bien davantage pour en présenter les caractéristiques et en apprécier la valeur théâtrale. Dans son ensemble, le bilan primordial qui ressort de ces nouvelles investigations s'accorde unanimement à rendre totalement obsolète le sévère verdict d'Hippolyte Parigot, et à établir la prééminence du Véritable Saint Genest sur le reste de la production dramatique de Rotrou. "Saint Genest 43 is certainly Rotrou's best play to date," affirme Joseph Morello à la suite de Jacques Morel:

La tragédie de Saint Genest constitue le plus haut effort de la pensée dramatique de Rotrou. Elle en est l'expression la plus complexe et la plus claire à la fois.44

Nous devons à Judd D. Hubert, et plus récemment à Robert Nelson et à Jacques Morel, d'excellentes études qui permirent de mettre en évidence l'extrême complexité du Véritable Saint Genest de Rotrou

et, ce faisant, de lui octroyer une place d'honneur dans la production dramatique du poète de Dreux. Il serait bien entendu trop long de passer en revue tout ce qui, dans ces dernières années, a été écrit sur l'oeuvre qui nous occupe aujourd'hui mais, comme nous l'annoncions dans le chapitre précédent, nous aimerions tout de même évoquer dans ses grandes lignes le traitement accordé jusqu'ici à cette tragédie afin que le lecteur soit mieux à même par la suite de voir en quoi notre analyse du Véritable Saint Genest, en se démarquant radicalement des chemins déjà si brillamment parcourus par la critique, permet une nouvelle interprétation de la pièce qui, nous l'espérons, contribuera ainsi à la réévaluation de notre dramaturge. Quatre grandes modalités d'approche résument parfaitement l'éclairage sous lequel apparaît aujourd'hui la pièce de Rotrou: une étude des sources, une approche existentialiste, une analyse des composantes baroques de la pièce, et enfin un commentaire sur l'aspect dominant de l'oeuvre: la conversion de l'acteur Genest.

#### A. La recherche des influences

A côté d'une approche surtout biographique dont nous avons suffisamment parlé dans notre premier chapitre pour pouvoir nous dispenser d'y revenir maintenant, les premiers critiques qui se sont intéressés à l'oeuvre de Rotrou ont été enclin à rechercher les sources de la production dramatique de l'auteur du Véritable Saint Genest. Le regain d'intérêt dont allait bénéficier Rotrou n'a guère favorisé la reprise d'un commentaire qui semble épuiser le sujet. Les premières découvertes réalisées en ce domaine conservent en général toute leur validité.

Par delà les différences qui indéniablement prouveraient que si Rotrou a effectivement utilisé le même matériau que certains de ses prédécesseurs, il a néanmoins été en mesure de porter à la scène une oeuvre originale, la critique, selon nous, s'est trop souvent penchée sur des similarités superficielles et, pour reprendre la judicieuse remarque de Robert Garapon: "(...) à force de rechercher les sources, on a laissé de côté l'essentiel."<sup>45</sup> C'est ainsi que l'on fait généralement dériver Le Véritable Saint Genest de Rotrou de la pièce espagnole de Lope de Vega, Lo Fingido Verdadero, publiée vers 1621. Ce courant rallie bien des suffrages: Person, Petit de Julleville, Deschanel, Félix Hémon, pour n'en citer que quelques-uns. Plus intéressante cependant, l'étude récente de Noël M. Valis qui souligne les différences entre la pièce espagnole et celle de Rotrou:

Lope proceeds by expansion, Rotrou by contraction. <...> The method of exteriorization and expansion in Lope leads to the presence of an external and superior force on stage. In Rotrou, the reverse method leads to the concentration of inner strength within the main character himself.<sup>46</sup>

Une deuxième opinion rapportée par Person est celle de Puribusque et de Von Schack qui affirment que la pièce de Rotrou est une oeuvre absolument originale. Sainte Beuve partage ce point de vue, mais il note malgré tout des emprunts à Polyeucte. Pour Robert Garapon, les emprunts à la pièce de Corneille sont manifestes: "Non seulement l'auteur de Saint Genest tente visiblement de réécrire certains des plus beaux endroits de Polyeucte, mais encore, même quand il suit de près le P. Cellot ou Lope, il prête à ses personnages le style de Polyeucte."<sup>47</sup> Tout en reconnaissant de nombreuses similitudes entre Polyeucte et Saint Genest, le professeur Auguste Walras est le seul qui,



à notre connaissance, attribue à la pièce de Rotrou une certaine suprématie sur celle de Corneille:

Ce qui fait le mérite de Polyeucte, c'est que c'est un drame. Il y a dans le Polyeucte une action du plus haut intérêt. Nous y trouvons un certain nombre de caractères admirablement dessinés et parfaitement soutenus, des noeuds bien liés, et des péripéties remarquables. Mais les éléments les plus dramatiques de la pièce sont empruntés à ce drame profane qui se joint au drame religieux, qui l'enlace et le pénètre, et qui en étouffe les développements naturels et nécessaires. Ce qui fait le défaut du Polyeucte, c'est qu'il est double <...> et que le saint martyr n'y est peint, pour ainsi dire, que de profil.

Ce qui fait le mérite du Véritable Saint Genest, c'est qu'il est un. La situation du personnage important ne s'y complique d'aucun éléments étrangers. <...> Si le Saint Genest nous a paru l'emporter, à certains égards, sur le Polyeucte, il faut reconnaître aussi qu'il lui est postérieur de cinq ou six ans, et que, dans la plupart des choses de ce monde, il suffit de venir le dernier pour faire tourner à son profit les efforts de ceux qui nous ont précédés dans la carrière. Le Polyeucte a servi de modèle au Saint Genest, et ce n'est pas un de ses moindres mérites que d'avoir produit un pareil rejeton.<sup>48</sup>

Il est toutefois à regretter que le commentaire élogieux de ce critique méconnu ne tienne absolument pas compte des éléments contenus dans la pièce cadre et que son analyse touche exclusivement à l'épisode enchâssé de la conversion de Genest et celui de son martyre.

Une troisième opinion soutient avec R. W. Ladborough que la source la plus évidente se trouve dans une légende du Moyen Age contenue dans les Vitae Sanctorum de Surius composées en 1618.<sup>49</sup> Selon Lancaster, une autre légende du Moyen Age: Lystoire du glorieux corps de saint Genis à xliii personnages, aurait pu inspirer Rotrou mais l'argumentation avancée par l'érudit américain s'appuie uniquement sur la similarité existant entre le vers 606 de Rotrou: "J'en serai plus léger pour monter dans les cieux," et un vers du mystère du XVème siècle. Rien

ne prouve d'autre part que l'auteur du Véritable Saint Genest ait eu<sup>50</sup> connaissance de cette dernière pièce. En ce qui concerne la pièce intercalée: le martyre d'Adrian, Félix Gaiffe pense que le modèle est à rechercher dans la pièce scolaire du jésuite Cellot: Sanctus<sup>51</sup> Adrianus. Enfin, il convient de citer l'oeuvre de Desfontaines: L'Illustre Comédien ou Le Martyre de Saint Genest, représentée probablement quelques années seulement avant la pièce de Rotrou, qui, en plus d'une possible influence, pourrait être à l'origine du titre<sup>52</sup> choisi par Rotrou pour l'édition de sa pièce.

A l'exception de l'étude de M. Walras et du récent article de Noël Valis, l'on constate que c'est bien davantage le sujet apparent de la pièce de Rotrou que la manière dont il a été traité qui, dans une très large mesure, a orienté la recherche des sources. Si cette perspective est sans aucun doute parfaitement justifiée, et loin de nous l'idée de minimiser l'importance des travaux effectués par les éminents historiens du théâtre que nous avons mentionnés, elle a eu cependant l'inconvénient, à nos yeux, de contribuer largement à favoriser l'aspect religieux du Véritable Saint Genest au détriment de l'aspect purement théâtral de la pièce. Une perspective purement formelle aurait montré que Rotrou s'inspire également de la technique du "théâtre dans le théâtre" étudiée par Georges Forestier. Selon cette perspective, il eut été certainement possible de rapprocher la pièce de Rotrou moins peut-être de Polyeucte que de cet "étrange monstre" que constituait, aux dires mêmes de Corneille, son Illusion comique; ou encore des nombreuses productions dramatiques de l'époque<sup>53</sup> qui utilisaient fréquemment le procédé de la pièce dans la pièce.

Les critiques qui se sont efforcés d'établir des filiations et de relever les emprunts que la pièce de Rotrou devait à certaines oeuvres de ses confrères ont, dans leur majorité, perdu de vue que pour le spectateur du Véritable Saint Genest, le poète n'était pas nécessairement celui qui invente mais davantage celui capable de présenter brillamment ses connaissances.<sup>54</sup> C'est bien là ce que reconnaît Richard Melpigano dans une étude récente consacrée à une autre pièce de Rotrou, La Soeur:

Il est bon de se rappeler que Rotrou ne prétendait pas être original. S'il a puisé ses intrigues et ses personnages dans les littératures latine, italienne, espagnole et française, il ne fait que suivre le modus operandi de ses contemporains.<sup>55</sup>

Sans souci d'originalité et tributaire dans une large mesure de sa source espagnole, l'auteur du Véritable Saint Genest a pourtant été à même de faire une oeuvre originale. Cette observation quelque peu paradoxale peut paraître choquante du point de vue de nos idées et de nos habitudes mais cela ne devait avoir aucun sens pour les contemporains de Rotrou. Ce dernier, de même que Corneille ou Molière, possède des aspirations qui se situent au delà des données héritées de la tradition: il ne veut pas faire autre chose, il veut faire autrement.<sup>56</sup> Cet état de fait se trouve d'ailleurs nettement illustré par les propos de Valérie qui, au début du Véritable Saint Genest, tout en se déclarant au passage en faveur des Modernes, manifeste clairement sa préférence pour la manière au détriment du sujet:

Mais on vante surtout l'inimitable adresse  
Dont tu feins d'un chrétien le zèle et l'allégresse,  
Quand, le voyant marcher du baptême au trépas,  
Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas.  
(I, v)

Ce ne sera pas par conséquent un spectacle nouveau que la troupe de Genest offrira à ses illustres spectateurs mais, au contraire, une action dont l'intrigue étant connue de tous n'aura de charmes et d'attraits que grâce à l'art d'imitation des acteurs à qui l'on demandera, comme le souhaite Maximin à propos d'Adrian, de faire:

<...> remourir ce traître après sa sépulture  
Sinon en sa personne, au moins en sa figure.  
(II, vi)

#### B. Genest ou le refus de tout compromis: une approche existentialiste

Se démarquant totalement de l'approche biographique et laissant de côté le problème des sources, est venue s'ajouter en premier lieu l'interprétation existentialiste de huit pièces de Rotrou que nous devons à Jacqueline Van Baelen.<sup>57</sup> Dans Le héros tragique et la révolte, Jacqueline Van Baelen nous invite à pénétrer dans un univers dépourvu de règles et dans lequel l'homme se trouve privé du confort moral que lui procurerait une croyance en certaines valeurs:

Qu'il s'agisse des revendications d'un individu, d'un groupe ou d'un pays entier, on aboutit à la même constatation déprimante qu'il n'existe au fond aucune valeur absolue, aucune règle inviolable.<sup>58</sup>

Selon la perspective adoptée par Madame Van Baelen, Genest serait le premier héros de Rotrou qui soit parvenu, grâce à sa mort, à trouver un moyen efficace de résoudre le problème de la vie en changeant le spectacle en réalité et en niant absolument la valeur de la vie. Il appartiendra cependant à Ladislas et à Syra, héros respectifs de Venceslas et de Cosroès, d'améliorer le procédé quelque peu radical de Genest, et de trouver dans l'absence de valeurs absolues du monde qu'ils habitent la preuve de leur liberté et de leur

puissance, et de se donner une morale individualiste fondée sur la satisfaction de leurs désirs:

La morale que propose Rotrou est celle de l'individu et de la force, <...> L'auteur propose en quelque sorte une morale d'homme supérieur, absolument libre, mais aussi absolument responsable envers lui-même et envers sa conscience, ne devant de compte à personne, agissant dans le bien ou dans le mal, justifiant cette action par le but qu'il se propose d'atteindre en dehors de toutes les considérations morales imposées par la société ou par les dieux.<sup>59</sup>

Que là soit la morale proposée par Rotrou n'est peut-être pas aussi manifeste que se plaît à le croire Jacqueline Van Baelen. En détachant les huit tragédies étudiées de tout contexte historique, sans doute ce critique parvient-il à nous donner l'illusion d'une dramaturgie étonnamment moderne à laquelle on peut, sans anachronisme, faire subir l'épreuve des théories de Sartre ou de Camus, mais, ainsi que s'interroge pertinemment Wolfgang Leiner à propos de l'ouvrage de Madame Van Baelen:

<...> le monde de Rotrou est-il vraiment si désespérément moderne? Peut-on juger l'oeuvre d'un dramaturge du XVII<sup>e</sup> siècle sans tenir compte des idées religieuses et philosophiques de l'époque, des croyances et de la vision du monde et de la vie qu'avaient les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle et non pas ceux du XX<sup>e</sup>?<sup>60</sup>

A côté cependant de ces reproches que l'on peut sans doute adresser à la perspective choisie par Jacqueline Van Baelen, il convient pourtant de noter les efforts de ce critique pour tenter de mettre en lumière une certaine cohérence souvent déniée à l'oeuvre de Rotrou.<sup>61</sup> Sans partager l'opinion du professeur Edouard Morot-Sir selon laquelle: "(...) notre regard est plus clair, quand, avant de se tourner vers Corneille, Pascal, ou Racine, il s'est d'abord porté vers  
<sup>62</sup>  
La Nausée ou L'Etranger," nous aimerions dans la suite de notre étude nous souvenir de la mise en garde formulée par Wolfgang Leiner.

Les critères que nous utiliserons pour tenter de définir l'univers dramatique dans lequel s'insère Le Véritable Saint Genest seront, ainsi que le recommande Eugène Ionesco, puisés dans l'oeuvre même de Rotrou:

Que doit donc faire le critique? Où doit-il chercher ses critères? Dans l'oeuvre elle-même, son univers et sa mythologie. Il doit la regarder, l'écouter, et dire uniquement si elle est ou n'est pas logique avec elle-même, cohérente en soi. Le meilleur jugement sera une description attentive de l'oeuvre elle-même. Pour cela il faut laisser l'oeuvre parler d'elle-même, en faisant taire les idées préconçues, les partis idéologiques et les jugements préfabriqués.<sup>63</sup>

#### C. Le Véritable Saint Genest: une dramaturgie baroque

Si la redécouverte de Rotrou correspondit dans les années 1950 au soudain intérêt suscité par le baroque appliqué en littérature, il n'est pas surprenant que la grande majorité des critiques qui ont traité Le Véritable Saint Genest se soient efforcés de souligner le caractère baroque d'une oeuvre qui précisément illustre à la perfection de nombreux éléments qui, tel le déguisement, la métamorphose, le trompe-l'oeil et l'ostentation, sont quelques-unes des principales caractéristiques souvent évoquées pour tenter de définir le baroque.<sup>64</sup> Dans ce domaine, nous retiendrons principalement l'étude magistrale de Jacques Morel: Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté; les deux chapitres que Jean Rousset consacre en partie à Rotrou: "Le comédien et son personnage, de Don Juan à Saint Genest," dans L'Intérieur et l'extérieur; "Le déguisement et le trompe-l'oeil (La tragi-comédie)," dans La Littérature de l'âge baroque; enfin, Imbrie Buffum: Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou.<sup>65</sup> Tout en épuisant le sujet, mais sans toutefois s'apercevoir que tous les

éléments envisagés procèdent en grande partie de la passion amoureuse, ces analyses ont engendré de nombreuses études qui tendent à satisfaire les vœux de Raymond Lebègue qui, en 1950, écrivait:

Puisque la curiosité des lettrés se porte actuellement sur le baroque, les pièces de Rotrou devraient sortir de l'oubli où, depuis plus de deux siècles, elles sont plongées.<sup>66</sup>

Si aujourd'hui la critique paraît quelque peu pessimiste devant un concept de baroque qui, pour reprendre le mot de Giovanni Dotoli, fait souvent office de "passe-partout,"<sup>67</sup> force nous est tout de même de reconnaître que ce fut un précieux outil d'investigation pour aborder l'oeuvre de Jean Rotrou.

#### D. La conversion de Genest: une perspective chrétienne

A la suite de Jean Rousset qui, dans "Le comédien et son personnage, de Don Juan à Saint Genest," tout en montrant l'erreur de confondre la pièce de Rotrou avec une oeuvre romantique, analyse la psychologie de l'acteur amené à abandonner sa personnalité pour se perdre dans le personnage qu'il interprète, les critiques qui ont abordé Le Véritable Saint Genest, ont en général privilégié le motif de la conversion de l'acteur Genest, et ont considéré la pièce dans une perspective chrétienne. Cela nous paraît quelque peu discutable si l'on considère que le plus souvent les conclusions précèdent l'analyse et que le destin de Genest est confondu trop aisément avec la biographie pourtant équivoque de Rotrou. Nous avons déjà signalé dans notre premier chapitre que l'hypothétique conversion du juge de Dreux allait, dans une très large mesure, contribuer à donner naissance à des interprétations de la pièce qui

ne manquent pas d'établir un rapprochement entre la conversion supposée du dramaturge et celle de son personnage Genest. Partant de là, rien d'étonnant à ce que des critiques qui, tel Robert Nelson, sont persuadés que:

<...> in Le Véritable Saint Genest (1645) the subject of the actor who becomes converted through his acting should prove doubly irresistible to him (Rotrou): as both practising dramatist and practising Catholic 68

se soient plus particulièrement penchés sur les aspects religieux d'une oeuvre qui, aux yeux, par exemple, de J.H. Hubert, passe pour le <sup>69</sup> "drame sacré de Rotrou;" selon Francesco Orlando, "è una comedia de <sup>70</sup> santo e non una tragedia," et qui, d'après l'affirmation de Frederico <sup>71</sup> del Valle Abad: "Saint Genest (1645), su lema es la religi6n."

Envisagé sous cet angle, Le Véritable Saint Genest donna lieu à d'excellentes réflexions qui mettent en lumière le problème de la grâce évoqué par la pièce. C'est notamment le cas de Kosta Loukovitch et de Robert Nelson qui voient dans la pièce de Rotrou, à la différence de Lo Fingido Verdadero de Lope de Vega, une illustration de la coopération entre la liberté humaine et la grâce divine. Le Saint Genest de Rotrou constituerait, selon ces deux critiques, la plus nette expression de la pure doctrine catholique et, de ce fait, s'inscrirait aux antipodes du jansénisme. Interprétation ingénieuse également que celle de Jacques Morel pour qui le martyre d'Adrian soulignerait les thèses pronées par l'augustinisme, alors que celui de <sup>72</sup> Genest s'apparenterait davantage à la doctrine thomiste. D'autres encore, et nous pensons ici tout particulièrement à J.H. Hubert, toujours envisageant la pièce sous son aspect religieux, se sont



efforcés de faire apparaître les analogies existant entre les trois niveaux où se déroulent les trois actions mises en scène par Rotrou:

<...> Rotrou a établi trois niveaux différents et en quelque sorte superposés; et à chacun de ces niveaux il fait correspondre la force qui lui est propre: c'est d'abord le monde du théâtre et sa force de suggestion; ensuite Dioclétien et sa puissance impériale; enfin Dieu et sa toute-puissance.<sup>73</sup>

Sans doute, les interprétations du Véritable Saint Genest qui mettent l'accent sur le caractère religieux de l'oeuvre ne sont-elles pas dénuées d'intérêt dans la mesure où il serait vain de prétendre nier la présence d'un tel élément dans la pièce, mais une trop grande polarisation de ce motif a eu parfois l'inconvénient de reléguer au second plan, voire d'ignorer totalement, les ressources purement théâtrales que Rotrou a utilisées et, surtout, d'engendrer une lecture de la pièce qu'il nous appartiendra de nuancer. Ainsi que nous le verrons en examinant la représentation de l'amour qu'offre la dramaturgie rotrouesque, le dramaturge s'avère particulièrement habile pour ménager les différentes sensibilités de ses spectateur à l'égard d'une passion amoureuse dont la peinture, en fin de compte idéalisée, possède néanmoins l'avantage de séduire la totalité de son public. Il en va exactement de même en ce qui concerne Le Véritable Saint Genest et, alors qu'une partie du public peut s'émouvoir et tirer une leçon du destin de l'acteur Genest, une autre partie de ce même public peut, tout à loisir, se laisser convaincre par l'expérience à laquelle, sous nos yeux, est en train de se livrer l'empereur Dioclétien.

Trop souvent, d'autre part, sous prétexte de pallier l'ignorance du lecteur quant à l'intrigue de la tragédie de Rotrou, l'on ne craint

pas d'offrir un résumé de la pièce postulant, comme le laisse par ailleurs entendre Jean Rousset: "le personnage s'empare de la personne<sup>74</sup> et l'annule pour la créer à son image;" la métamorphose de l'acteur en son personnage: Genest devient Adrian. S'il est admissible que les critiques ne faisant qu'une allusion passagère au Véritable Saint Genest puissent, comme par exemple Anne Marie Poinssatte dans son étude de La Célinde de Baro, se laisser abuser par une lecture trop hâtive de la pièce de Rotrou:

Pourtant, il ne s'opère pas, en Célinde, une complète métamorphose, comme elle se produit, par exemple, en l'acteur Genest de Rotrou qui, en faisant revivre sur la deuxième scène le personnage du martyr Adrien, s'identifie si complètement à lui, qu'il le devient à son insu et choisit finalement "d'une feinte en mourant faire une vérité".<sup>75</sup>

Il est surprenant de retrouver parfois ce même raccourci de l'intrigue chez ceux qui se consacrent exclusivement à la pièce et qui, avec E.T. Dubois, affirment que l'histoire de Genest se termine et se confond avec le martyr d'Adrian.<sup>76</sup> Nous tâcherons de montrer que Rotrou prend, au contraire, grand soin de différencier le destin des deux personnages. De même que nous ne saurions confondre la conversion présumée de Rotrou avec celle de Genest, une lecture attentive du texte dramatique révélera l'écart manifeste que le dramaturge instaure, à l'intention des spectateurs véritables de sa pièce, entre Adrian et Genest. Nous ne saurions, de ce fait, partager le point de vue de R.W. Ladborough qui, dans l'introduction à son édition critique de la pièce, affirme:

<...> it must be difficult for a spectator not previously acquainted with the plot to know who is speaking, Genest himself, or the character he is representing.<sup>77</sup>

Il est vrai que pour ce critique, comme pour tant d'autres après lui, l'intérêt primordial de la pièce réside uniquement dans l'aspect chrétien de celle-ci: "As Saint Genest clearly shows, Rotrou was a

Christian of deep conviction. (...) Its subject is martyrdom, and it is obviously the work of a pious Catholic."<sup>78</sup> Dans le même ordre d'idée, Robert Nelson est tellement influencé par la dimension chrétienne de la pièce qu'il en arrive à des conclusions stipulant que la tragédie de Rotrou constituerait une espèce d'auto-critique de la part du dramaturge:

The esthetic of Le Véritable Saint Genest is antiesthetic. According to the insights of his own actor, Rotrou should not have dallied with Les Sosies, Amélie or any of his earlier plays.<sup>79</sup>

Si une telle hypothèse était vérifiée nous serions en droit de nous interroger sur les raisons qui ont, par la suite, poussé Rotrou à composer Venceslas (1647) et Cosroès (1648). Robert Nelson mentionne cet état de fait contraire à sa théorie, il n'y apporte aucune solution. Loin de partager le point de vue du critique américain et de considérer la tragédie de Rotrou en tant que censure de l'illusion dramatique, nous serons, au contraire, amené à envisager Le Véritable Saint Genest comme l'éclatant manifeste de Rotrou en faveur du théâtre et de l'illusion dramatique. Selon Jean Rousset, le procédé dramatique largement répandu à l'époque de Rotrou de théâtre dans le théâtre correspondrait à une prise de conscience du phénomène théâtral.<sup>80</sup> Nous aimerions nuancer quelque peu ce jugement et, à la lumière de l'ensemble des textes dramatiques de Rotrou, essayer de démontrer que si le théâtre est amené à se réfléchir, il le fait moins, peut-être, par tentative d'auto-examination que par intérêt pour le jeu, le désir d'affirmer sa maîtrise technique, le goût de l'effet théâtral ou, mieux encore, afin de suggérer que le moyen le plus efficace que possède l'homme pour échapper à une destinée illusoire passe précisément par le recours à l'illusion.

### III. Conclusion

Ce large panorama des travaux critiques consacrés à la production dramatique de Jean Rotrou appelle plusieurs observations, d'autant plus que ce sont ces réflexions qui, pour une bonne part, ont orienté nos recherches et déterminé notre méthode de travail.

Les études de portée générale ne font que situer Rotrou d'une manière approximative et se contentent de relever les aspects que l'oeuvre du dramaturge drouais partage avec le théâtre de l'époque. Les analyses partielles, portant sur une seule pièce ou sur un aspect particulier de cette dramaturgie, aboutissent souvent à des interprétations diverses, voire contradictoires, qui confirment tout au plus la diversité de la production dramatique de Rotrou et, malgré sa concentration temporelle, son caractère hétérogène. La très probable admiration du public du XVII<sup>ème</sup> siècle pour le théâtre de Rotrou fait place au cours des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles à des jugements généralement défavorables. Les critiques de ces deux siècles censurent en particulier la forme du théâtre rotrouesque, qu'ils qualifient de désordonnée, en se servant de normes esthétiques classiques élaborées bien après Rotrou. Ils condamnent la peinture psychologique et la teneur morale de cette production dramatique à partir d'une perspective anachronique. Il faut attendre les travaux récents liés à la découverte du baroque littéraire pour rencontrer des appréciations qui s'attachent à faire ressortir la nature et la valeur profonde de quelques pièces de Rotrou. Parmi celles-ci, Le V<sup>é</sup>ritable Saint Genest bénéficie dans une très large mesure de la réévaluation dont les chefs-d'oeuvre baroques de l'époque ont été

l'objet. Pourtant, tout en reconnaissant que la tragédie de Rotrou mérite de sortir de l'oubli, les critiques qui l'ont examinée ont surtout été sensibles à l'intrigue de la pièce: la conversion de l'acteur Genest, au détriment des qualités purement théâtrales de celle-ci.

Si, comme nous le croyons, la critique se montra particulièrement injuste à l'égard du dramaturge de Dreux, c'est en grande partie à cause du préjugé esthétique qui, pendant bien longtemps, consista à mesurer la valeur de toute oeuvre théâtrale à la lumière des exigences établies par la doctrine classique; et cela, sans tenir le moindre compte des exigences imposées par la présence d'un public que n'aurait pu se permettre d'oublier le poète à gages de l'Hôtel de Bourgogne:

Art de société dont les oeuvres s'inscrivent dans une durée limitée, le théâtre est, par nature, un art brutal qui recherche une efficacité immédiate.<sup>81</sup>

Le principe que souligne ici Pierre Larthomas, est capital car il implique nécessairement que l'auteur dramatique, moins libre que le poète ou le romancier, n'a pas la possibilité de se soustraire à la présence vivante de son public, de "ce grand creux de chair" ainsi que le nomme Alain.<sup>82</sup> Le dramaturge ne saurait écrire sans penser à cette étrange collectivité à laquelle se sent, par exemple, mystérieusement confrontée l'héroïne de Claudel dans un passage de L'Echange: "Il y a la scène et la salle," s'écrit Lechy Elbernon, "Tout étant clos, les gens viennent là le soir, et ils sont assis par rangées, les uns derrière les autres regardant. (...) C'est ainsi qu'ils viennent au théâtre la nuit. (...) Je les regarde et la salle

n'est rien que de la chair vivante et habillée. Et ils garnissent les  
 murs comme des mouches, jusqu'au plafond." <sup>83</sup> La scène et la salle, ce  
 sont bien ces deux éléments fondamentaux qui permettent l'existence du  
 théâtre, lui donnent sa raison d'être, et du même coup le  
 conditionnent. Plutôt, par conséquent, que de faire violence à la  
 production théâtrale de Rotrou afin d'y percevoir, à toutes forces,  
 les signes avant-coureurs d'une esthétique à venir, il nous paraît  
 préférable d'aborder l'univers dramatique dans lequel s'inscrit Le  
Véritable Saint Genest en tâchant de faire abstraction de notre façon  
 parfois trop moderne d'envisager les choses, et surtout en conservant  
 toujours à l'esprit que pendant la première partie du XVII<sup>ème</sup> siècle  
 tout au moins, la fameuse règle de la vraisemblance était encore loin  
 de tourmenter les meilleurs dramaturges. C'est ainsi, par exemple, que  
 Corneille lorsqu'il publie ses "Discours" et ses Examens pour  
 accompagner, en 1660, la grande édition de ses oeuvres, reprend et  
 argumente les idées qu'il n'avait jamais cessé de professer jusque-là  
 et qui manifestent clairement la préférence du poète pour un "beau  
 sujet" à un sujet vraisemblable et moral, pour "les incidents  
 surprenants qui sont purement de (son) invention, et n'avaient jamais  
 été vus au théâtre." <sup>84</sup> Nous avons déjà remarqué dans le  
 précédent chapitre qu'à la différence de Corneille, Rotrou se montra  
 étonnamment discret sur la conception qu'il se faisait de son art, les  
 seuls témoignages que nous possédons en ce domaine sont à rechercher  
 dans les pièces elles-mêmes. De ce fait, c'est en partant d'un examen  
 attentif des textes dramatiques de Rotrou qu'il nous faut essayer de  
 saisir et de comprendre les mécanismes que le dramaturge savait  
 capables de séduire un public formé à l'école du roman et, par

conséquent, friand de ces intrigues, de ces quiproquos, de ces déguisements qui ornent une "belle histoire" pleine de péripéties, fertile en rebondissements, génératrice d'un suspense qui, il serait vain de le nier, agace parfois un entendement trop moderne. Ce n'est qu'au prix d'un effort d'adaptation à l'univers mis en scène par Rotrou et familier au public de l'époque que les quelques trente-cinq pièces de notre dramaturge deviennent intelligibles et que l'on comprend, soudain, l'engouement de nos ancêtres pour de telles productions.

Le Véritable Saint Genest, même si jugée supérieure à l'ensemble de l'oeuvre de Rotrou par bien des critiques, nous paraît devoir être envisagée à la lueur de celle-ci. En effet, écrite en 1645 ou 1646, la tragédie de Rotrou procède sans aucun doute d'un univers théâtral que le poète de Dreux, consciemment ou non, inaugura en 1629 avec son Hypocondriaque. Ce monde en représentation est régi par des lois, les personnages qui le peuplent obeïssent, eux aussi, à un rituel: l'amour.

### Chapitre III

#### La représentation de l'amour dans la dramaturgie rotrouesque

Bientôt l'amour fertile en tendres sentiments  
S'empara du théâtre ainsi que des romans.  
Boileau, Art poétique, (Chant III, vs. 93-4)

Nous avons mentionné précédemment que les études déjà entreprises sur Le Véritable Saint Genest n'avaient pas manqué en général d'établir les rapprochements qui s'imposaient entre la pièce de Rotrou et les diverses sources dont elle pouvait s'inspirer; ces études, pour la plupart très enrichissantes, eurent malgré tout le grave inconvénient, selon nous, de faire converger le regard de la critique sur certains éléments de la pièce de Rotrou que l'on retrouve chez quelques-uns de ses confrères, et cela au détriment de certaines autres parties de l'oeuvre qui ne doivent leur existence qu'à la seule imagination du poète de Dreux.

C'est ainsi que le premier acte de la pièce qui appartient tout entier à Rotrou est, mis à part les considérations techniques de Genest, la plupart du temps passé sous silence et que les amours de la princesse Valérie et du général Maximin, nouvellement promu au rang d'empereur, sont passablement ignorés alors que c'est précisément



grâce à eux que la pièce intérieure, si abondamment sollicitée par la critique, trouve sa seule raison d'être:

Dioclétien

Genest, ton soin m'oblige, et la cérémonie  
Du beau jour où ma fille à ce prince est unie,  
Et qui met notre joie en un degré si haut,  
Sans un trait de ton art aurait quelque défaut.  
(I, v)

Plutôt, d'autre part, que de suivre Corneille dans les conversions quasi-miraculeuses qui marquent le dénouement de Polyeucte, Rotrou s'écarte d'un modèle trop souvent évoqué et choisit de clore sa pièce sur la vision idyllique d'un Maximin se devant, selon les indications de mise en scène, d'emmener une Valérie paraissant toute disposée à ne pas différer plus longtemps le mariage annoncé au premier acte.

Si, par conséquent, l'amour est bien présent dans la pièce cadre et, ainsi que le suggère la relation triangulaire: Adrian, Natalie et Dieu, s'il n'est certainement pas absent de la pièce intérieure, nous considérons indispensable d'accorder une place de choix à un thème qui, et ce sera là l'objet de la première section de ce chapitre, se manifeste sans cesse dans l'ensemble des textes dramatiques de Rotrou et qui, sauf les quelques rares exceptions évoquées dans notre premier chapitre, n'a jamais éveillé l'intérêt de la critique. <sup>1</sup> Après avoir examiné la nature de l'amour dans la dramaturgie rotrouesque nous serons amené à souligner les procédés dramatiques utilisés par Rotrou pour convier son spectateur-lecteur à accepter une peinture de la passion amoureuse qui, à première vue, s'inspire abondamment de la caractérisation traditionnelle de l'amour qu'offre la littérature romanesque de l'époque ainsi que de la

thématique amoureuse héritée de Pétrarque. A la différence pourtant de ses prédécesseurs et contemporains, nous verrons que le dramaturge ne paraît nullement vouloir sacrifier à la volonté humaine et qu'il conserve intacte la toute puissance reconnue au dieu Amour.

## I. La nature de l'amour dans le théâtre de Rotrou

Lire les trente-cinq pièces qui, peu ou prou, représentent la somme dramatique du travail de Rotrou est une tâche qui a de quoi effrayer de par l'ampleur du dessein et, surtout, de par la difficulté déjà mentionnée de se procurer les cinq volumes contenant des pièces<sup>2</sup> déclarées, de surcroît, illisibles et injouables. L'un des mérites des partisans du baroque littéraire est d'avoir certainement rendu au théâtre de notre dramaturge une partie de ses dimensions, mais il n'en demeure pas moins que la réhabilitation entreprise s'est le plus souvent limitée aux oeuvres écrites par le poète dans les toutes dernières années de sa brève existence et que leurs examens ne tiennent en général aucun compte de la perspective que pourrait donner l'inclusion de la pièce envisagée dans l'univers dramatique d'où elle procède. Cette approche réductrice qui, plus encore que pour toute autre pièce, caractérise parfaitement les études consacrées au Véritable Saint Genest s'explique en partie par la richesse des nombreuses facettes différentes qu'offre l'ensemble des textes dramatiques de Rotrou, mais aussi par des déclarations de principe taxant de superficialité tout effort visant à rechercher la présence et la fonction de dénominateurs communs, au sein de cette grande variété de thèmes utilisés par Rotrou et magistralement passés en revue par Jacques Morel dans Rotrou dramaturge de l'ambiguïté.<sup>3</sup>

Si l'ensemble de la critique, ou presque, s'accorde aujourd'hui à reconnaître avec Jacques Morel que:

La tragédie de Saint Genest constitue le plus haut effort de la pensée dramatique de Rotrou <sup>4</sup>

il nous paraît judicieux de tenter de découvrir l'une au moins des modalités de cette "pensée dramatique" dont parle le professeur Morel et d'examiner ensuite de quelle manière elle s'inscrit dans l'oeuvre que nous examinerons dans notre dernier chapitre.

#### A. L'omnipotence de l'amour

Puisant dans l'incomparable trésor que constituaient aussi bien les romans de l'époque que les pièces italiennes ou espagnoles tant prisées des courtisans de Louis XIII, Rotrou met en scène une multitude de personnages aux patronymes souvent si proches qu'il peut arriver que le lecteur, sinon le spectateur, se laisse parfois dérouter par la richesse d'une distribution dans laquelle le masculin et le féminin se ressemblent fort et où le déguisement ajoute encore aux intrigues compliquées à l'extrême où A est amoureux de B qui, après avoir manifesté quelques tendresses pour C épris de D, se propose de conquérir E promis à un certain F dont la disparition permet à A d'usurper la place... . Voici, grossièrement esquissées, les relations amoureuses inspirées du monde de la pastorale que Rotrou a mis en oeuvre dans sa Diane (1630) et qui, à l'image de l'ensemble des comédies et tragi-comédies de l'auteur du Véritable Saint Genest, malgré tous leurs méandres et l'apparente impossibilité de parvenir à un compromis satisfaisant, se dénouent au cinquième acte devant un

public dont la probable incrédulité trouve un écho chez les personnages mêmes de la pièce:

Lysimant

Je doute si je veille en ce ravissement.  
(V, x)

En effet, dans le cas de La Diane, l'heureux dénouement est provoqué par l'arrivée providentielle du véritable Lysandre qui oblige Diane à se découvrir le sein pour prouver son sexe, ce qui permet à Lysandre de la reconnaître pour sa soeur grâce à un signe particulier qu'elle porte à cet endroit. Lysimant, l'amant volage que Diane tentait de récupérer, voyant une grande fortune sourire à celle que jusqu'alors il avait prise pour une simple paysanne, consent maintenant au mariage. Lysandre s'unit à Rosinde; Ariste peut finalement nourrir des espoirs de futur en compagnie de sa chère Orante; quant à Sylvian, regrettant malgré tout la perte de Diane:

Sylvian

Puisque tout est contraire à ta persévérance,  
Va dans un broc de vin noyer ton espérance,  
Malheureux Sylvian, et venge sur les plats  
La perte que tu fais de ses rares appas  
(V, x)

fait contre mauvaise fortune bon coeur, et accepte d'épouser Dorothée, la suivante de celle dont l'évocation des "rares appas" marque la fin de la pièce.

Toutes les intrigues imaginées par Rotrou n'ont peut-être pas le caractère échevelé de cette comédie que Viollet-le-Duc jugeait  
5  
"presque inintelligible à la lecture," mais toutes, sans aucun doute, sont fertiles en rebondissements dont l'amour, et non la jalousie comme  
6  
le prétend Madeleine Bertaud, est le premier moteur de l'action.

L'amour, cette "passion absolue sur tout ce qui respire," ainsi que le déclare Théodore dans Don Lope De Cardone (II, 11), nous en trouvons un saisissant portrait dans Les Captifs; écoutons Philénie évoquer celui dont elle n'oserait proférer le nom:

Philénie

Un agréable écueil, un redoutable port  
 Un penser qu'on nourrit et qui donne la mort;  
 Un pénible travail qu'au séjour où nous sommes  
 Les dieux ont envoyé pour le repos des hommes;  
 Une captivité qui s'aime en ses liens;  
 Un bien source de maux, un mal source de biens;  
 Un principe de vie, et sa fin tout ensemble;  
 Une fièvre qui fait et qu'on brûle et qu'on tremble;  
 Une manne funeste, un fiel délicieux;  
 Un savoureux poison qui se boit par les yeux;  
 Une douce amertume, une douceur amère;  
 Une charge à la fois et pesante et légère;  
 Une mourante vie, un renaissant trépas;  
 Une flamme qui brûle et ne consume pas;  
 Un ciel où l'on se plaint, un enfer où l'on s'aime;  
 Une belle prison qu'on se bâtit soi-même.

(I, 1)

Cette description qui tient de l'énigme n'est certainement pas un mystère pour Olympie qui, immédiatement, reconnaît le personnage dont son amie vient d'esquisser le portrait le plus complet que nous offre la dramaturgie rottrouesque:

Olympie

L'esprit est bien confus alors que le discours  
 Pour montrer un secret cherche tous ces détours:  
 C'est d'amour, en un mot, que votre coeur soupire.

(I, 1)

Les propos de Philénie qui, à plus d'un titre, auraient aisément pu trouver place dans l'anthologie de la poésie baroque de Jean Rousset, reflètent la traditionnelle peinture de l'état amoureux caractérisé en première instance par la juxtaposition des contraires:

J'espere & crains, je me tais & supplie  
 Or je suis glace & ores un feu chault,  
 J'admire tout, & de rien ne me chault,

Je me delace, & puis je me relie.  
 Rien ne me plaist si non ce qui m'ennuye,  
 Je suis vaillant, & le cuoeur me default,  
 J'ay l'esperoir bas, j'ay le courage hault,  
 Je doubte Amour, & si je le deffie.  
 Plus je me picque, & plus je suis restif,  
 J'ayme estre libre, & veulx estre captif,  
 Cent foyz je meur, cent foyz je prens naissance.<sup>7</sup>

De même que chez Ronsard qui, avec les poètes du XVIème siècle, nous avait familiarisés avec ce type d'évocation, le recours à l'oxymore permet au dramaturge de Dreux d'inscrire simultanément chez l'être amoureux la présence de deux états antagonistes et, par nature, inconciliables. Typique de la thématique amoureuse héritée de Pétrarque, la juxtaposition des contraires utilisée par les amoureux de Rotrou pour dépeindre leur passion, servira également à accentuer le trait de folie qui, comme nous le verrons plus loin, généralement, caractérise celui ou celle qui aime. Sacrifiant à la tradition pétrarquiste, Rotrou ne manque pas cependant de laisser suffisamment de lucidité à l'amoureuse des Captifs pour qu'il lui soit possible de signaler la provenance d'un "mal" que: "Les dieux ont envoyé pour le repos des hommes;" ainsi que la manière dont on en est victime: "Un savoureux poison qui se boit par les yeux."

Après Les Ménechmes (1632) et Les Sosies (1636), c'est encore une comédie de Plaute, Captivi, qui donna à Rotrou le canevas des Captifs (1638). A la différence pourtant du dramaturge latin qui se félicitait d'avoir su écarter les femmes et l'amour de sa pièce en donnant aux Captivi une distribution exclusivement masculine, Rotrou décentre l'intrigue de la comédie latine qui se bornait à mettre en scène l'évasion astucieuse de Philocrate sous le déguisement de son serviteur Tyndarus, et introduit deux intrigues amoureuses dont

l'intérêt dramatique a malheureusement échappé à Jules Jarry:

"Rotrou, mêlant des épisodes d'amour à l'histoire des captifs, gâte la simplicité du modèle latin et commet ici une énorme erreur de goût." <sup>8</sup> Rotrou s'éloigne en effet de son modèle et greffe sur l'intrigue de la comédie de Plaute les amours ancillaires de Pseudole pour Célie qui, sur le mode parodique, reflètent la passion sans issue de Philénie éprise de l'esclave Tyndare:

Philénie

Mon vainqueur est aux fers, un captif me captive,  
Et la franchise manque à celui qui m'en prive  
(I, 1)

Une fois de plus Rotrou parviendra à résoudre le problème en ayant recours à une scène de reconnaissance permettant de découvrir sous les traits de Tyndare, Crisale, le fils disparu d'Hégée, promis de longue date à Philénie:

Hégée

Et vous aimerez, ma fille, un homme qui n'est plus:  
Crisale de retour s'est défait de Tyndare.  
(V, v)

S'il est peut-être à regretter que notre dramaturge esquive ainsi de se prononcer sur les suites de la situation extrêmement délicate entretenue tout au long de la pièce, ce qu'il convient de souligner ici c'est l'une des principales caractéristiques de l'amour tel qu'il apparaît sans cesse dans le théâtre de Rotrou: ainsi que l'affirme Orantée, l'amoureux de Laure persécutée, nul n'est à l'abri d'aimer hors de son rang:

Orantée

L'Amour, cette puissance aux libertés fatale;  
Ce doux maître des coeurs, rend toute chose égale.  
(I, 1)

Cependant, Rotrou n'autorise en général aucune mésalliance et cet amour qui semble, au dire de certains personnages, se moquer des barrières sociales se voit en fait justifié postérieurement par une scène de reconnaissance. C'est ainsi, nous l'avons vu, que se terminent La Diane et Les Captifs, c'est encore le cas dans Laure persécutée où l'héroïne qui donne son nom à la pièce et qui, jusque dans les toutes dernières scènes du cinquième acte, pouvait passer pour "la plus vicieuse et [la] plus vile des femmes" (I, x), se révèle n'être autre que la propre fille du roi de Pologne. Si Rotrou utilise le procédé traditionnel de la scène de reconnaissance pour conclure des mariages que la bienséance interdisait, le plus souvent le dramaturge empêchera des liaisons socialement disparates par l'impossibilité même de leur réalisation due au déguisement du sexe de la personne aimée. Nous reviendrons plus en détail sur l'effet dramatique que permet l'utilisation de ce second procédé par rapport au premier; mais tout d'abord il convient d'examiner les manifestations d'une passion dont l'on reconnaît la cécité tout autant que l'invincibilité.

Dans la comédie de Célimène, c'est Félicie qui avertit son orgueilleuse soeur de la puissance irrésistible de l'amour:

Félicie

L'Amour est un archer qui n'a jamais failli.  
Si le coeur ne se rend quand il est assailli,  
Il prend une autre voie, il le force, il le blesse  
Et l'orgueilleuse alors reconnoît sa faiblesse.  
(II, 1)

La suite de la pièce confirmera la validité de l'observation.

Célimène osait prétendre être insensible à l'amour des hommes en général, et à celui de Floridor en particulier; elle sera pourtant contrainte d'accepter ce dernier malgré tous les soins qu'elle avait



employés à l'éviter. La démonstration est d'autant plus probante que Rotrou parvient à annihiler les prétentions de Célimène en utilisant un personnage du même sexe que celui de "l'orgueilleuse". Avertis du déguisement de Florante, les spectateurs de la pièce peuvent ainsi goûter, en compagnie de Floridor, l'amant éconduit, le plaisir de voir la soi-disant insensible succomber aux charmes de ce jeune et beau cavalier qu'elle prend pour Floridan:

Célimène

Il est bien abusé quand il croit que je l'aime;  
Un amant bien plus rare occupe mes esprits:  
Il me demande un coeur qu'un autre a déjà pris;  
Floridan l'a forcé, mais avec tant de gloire,  
Qu'il n'a que d'un moment acheté sa victoire,  
Et qu'ayant jusqu'ici méprisé tant d'amours,  
Je me rends à l'appas de ses premiers discours.

(III, 11)

Célimène sera par conséquent amenée à confesser publiquement son erreur et à donner raison à celle qui avait vainement essayé de l'instruire:

Félicie

Pourquoi donc mille amans qui vous ont tant aimée  
N'ont-ils rien profité?

Célimène:

Vous m'en avez blâmée:  
Vous me peignez l'Amour plein d'appas et d'attraits;  
Je vous crois maintenant, et je cède à ses traits.

(IV, iv)

La belle performance de Florante sous le déguisement masculin de Floridan se solde par une double réussite puisque, d'une part, elle est à l'origine de la conversion de Célimène; et, d'autre part, elle permet à l'actrice improvisée de séduire un amant qui l'avait jusque-là délaissée à cause de la forte séduction qu'exerçait sur lui, ainsi que le soulignent suffisamment les scènes iv et v du premier acte

de la pièce, un autre type de spectacle: l'image d'une Célimène hautaine et inaccessible:

Filandre

Adorable merveille,  
En beauté sans exemple, en rigueur sans pareille,  
Quand voulez-vous tarir la source de mes pleurs?  
Quand sera votre esprit sensible à mes douleurs?  
<...>  
Je n'attendois pas mieux que d'être refusé;  
Et je jure le ciel que s'il m'étoit possible,  
Je me dégagerois de cette âme insensible.  
(I, iv et v)

Il suffira par la suite que l'amant éconduit assiste, caché, à la scène de séduction orchestrée par Florante-Floridan (III, iv) pour, tout en invitant rétrospectivement le spectateur à mesurer encore les talents dramatiques du personnage-acteur, qu' il retourne finalement à ses premiers amours:

Filandre, sortant de l'endroit où il étoit caché.

Dieux! avec quelle grâce elle fait le transi!  
Célimène est touchée, et je le suis aussi.  
Il n'est rien de pareil à son rare mérite;  
Contre moi-même enfin moi-même je m'irrite.  
(III, v)

Dans Amélie où, une fois encore, la passion amoureuse ne s'est guère souciée des contraintes sociales, Dionis est parfaitement conscient que la haine que sa famille éprouve contre celle d'Amélie devrait lui interdire d'aimer celle qu'il aime, mais il reconnaît néanmoins que l'amour est "une puissance telle" qu'il ne peut faire autrement que de se soumettre à "cette nécessité" (II, iii). Dans Venceslas, l'une des toutes dernières pièces de Rotrou, l'amour n'a rien perdu de son intensité et le duc Frédéric ne cherchera pas

d'autres arguments pour justifier l'amour qu'il porte à l'infante

Théodose:

Frédéric

Osant vous aimez, j'ai condamné mes vœux,  
Je me suis voulu mal du bien que je vous veux,  
Mais, Madame, accusez une étoile fatale  
D'élever un espoir que la raison ravale.

(V, 2)

B. Passion et raison: le triomphe de l'Amour

Cette "raison" qui parfois présente quelques velléités de se faire entendre est bien vite congédiée devant une passion à laquelle rien ou personne ne saurait s'opposer. Si Cassie, le lieutenant romain, est sans doute blâmable pour le viol qu'il commet sur la personne de Crisante dans la tragédie qui porte le nom de la malheureuse héroïne, le long monologue qui conclut à la victoire de la passion permet tout de même d'apprécier un combat dans lequel la raison n'est pas tout à fait absente:

Cassie

J'aurais nourri sans fruit cette importune flamme,  
Et serois rebuté par les cris d'une femme?  
Non, non, ménageons mieux les faveurs du destin  
<...>  
Ah! c'est trop consulter, <...>  
<...>  
Entrons, et sans respect des hommes ni des dieux,  
Immolons à l'amour ce butin précieux.

(Il va jusqu'à la porte, et s'arrête.)

Mais que vais-je attenter? <...>  
<...>  
Le prix de tant d'exploits, mon honneur et moi-même?  
O trop lâche furie! Aveuglement extrême,  
<...>  
Quoi! de mes lâchetés Rome sera noircie,

Et César rougira des crimes de Cassie?  
 Eteins, lascif, éteins ces feux pernicioeux,  
 Et laisse à la raison te dessiller les yeux.

Rotrou n'est pas Corneille, et si le monologue de Rodrigue dans Le Cid statuait en faveur de l'honneur commandé par la raison, Cassie choisit le crime exigé par la passion:

Les crimes sont légers quand l'amour est extrême  
 Et quand les dieux aimoient ils en faisaient de même.  
 Cessez, foibles pensers, vos conseils superflus:  
 Importune raison, je ne t'écoute plus.

(Crisante, II, iv)

Si, de temps en temps, Rotrou permet à certains de ses personnages de tenter de s'opposer à l'emprise de l'amour par des arguments proposés par la raison, il est à noter qu'à l'exception peut-être de Crisante, les preceptes avancés ne constituent jamais un obstacle très difficile à surmonter. D'autre part, ainsi que le remarque Ira Dudley:

<...> references to unsuccessful struggles waged by the demands of reason are sometimes used loosely as a kind of convenient shorthand method of indicating that a love is overwhelming without actually portraying it and whether or nor such references have any relation to the facts of the play.<sup>9</sup>

La voix de la raison qui, un instant, tente de s'imposer à Florimant:

Il t'est facile encor de rompre tes liens,  
 D'éviter ces malheurs, et de rendre ton âme  
 A l'aimable sujet de ta première flamme.  
 Etouffe la fureur de ce brasier naissant;  
 Que ce même brasier ne t'étouffe en naissant!

lorsque celui-ci est sur le point de sacrifier son amour pour Céliane ainsi que de perdre l'amitié de Pamphile du fait de sa soudaine passion pour Nise, la maîtresse de ce dernier, ne peut prévaloir bien longtemps. Son nouvel amour pour Nise est plus fort que le devoir ou l'éventuelle colère des dieux:

Ah! pensée importune! faux titre de fidèle!  
 Nise a charmé ce coeur, ne me parlez que d'elle;

Vains respects d'amitié, folle crainte des dieux,  
 Je ris de vos conseils; les amans n'ont point d'yeux.  
 (La Célimène, III, ii)

Dans Cléagénor et Doristée, Dorante, se rendant compte de l'intérêt croissant qu'elle porte à Philémon, le jeune serviteur qu'a ramené son mari, va, elle aussi, essayer d'imposer la sagesse de la raison pour éviter une situation qui ne peut que tourner à son désavantage:

Dorante

Romps, ce noeud fatal, consulte ton courage,  
 Et rends à ta raison son ordinaire usage,  
 Puisque le seul penser du dessein que tu fais,  
 Offense une vertu qui ne faillit jamais.

De même que Florimand, Dorante ne peut mettre en pratique une sage résolution et, immédiatement, va succomber aux "plaisirs de la vie" auxquels voulaient la soustraire les préceptes timorés de la raison:

Mais, ô foible discours! cruel tyran de l'âme,  
 Vain fantôme d'honneur, laisse durer ma flamme,  
 Et fais suivre tes lois à ces coeurs hébétés  
 Dont les erreurs d'autrui règlent les volontés,  
 Et qu'un bruit spécieux dont leur crainte est suivie  
 Empêche de goûter les plaisirs de la vie.

(III, i)

A l'image de l'épisode de La Célimène que nous évoquions précédemment, le pouvoir sans limite de la passion amoureuse se retrouve ici lié à l'illusion dramatique et acquiert d'autant plus d'impact sur le spectateur que celui-ci est, tout comme Théandre, parfaitement au courant que ce jeune et beau serviteur en mesure d'entraîner la fidèle Dorante dans la voie de l'adultère n'est en fait qu'une personne de son propre sexe: Doristée qui, grâce à ses habits de page, avait initialement réussi à fausser compagnie à son ravisseur Ménandre et à abuser les brigands qui la prennent pour l'un des leurs (I, iv; II, i, ii).

De la même manière que son épouse, la flamme criminelle que Théandre porte à Doristée éclipse tous ses devoirs et, même si son dessein avorte, il n'en demeure pas moins que l'ami de Cléagénor se déclare tout disposé à sacrifier jusqu'à sa vie pour obtenir l'objet de son désir:

Théandre

Amis, crainte, respect, Cléagénor, Dorante,  
Hommes, destins ni dieux ne sauraient arracher  
De ce coeur malheureux un feu qui m'est si cher,  
Et je tiendrai mon âme heureusement ravie  
Quand ses moindres faveurs me coûteront la vie.  
(Cléagénor et Doristée, V, iii)

Puisque le pouvoir de l'amour est suprême et absolu, les questions de devoir sont secondaires, voire superflues:

L'Infante

Immortel, il possède un absolu pouvoir,  
Et ne relève point de la loi du devoir.  
(Laure persécutée, V, viii)

L'inégalité de richesse ou de rang ne saurait tirer à conséquence et l'amour seul est en mesure de décider des liens du mariage:

L'Infante

Quelque inégalité qui divise leur sort,  
L'Amour étant égal doit être le plus fort.  
(Laure persécutée, V, viii)

Les personnages de Rotrou expriment fréquemment des commentaires de portée générale sur la nature toute puissante de l'amour ainsi que sur les fausses prétentions de ceux qui, comme Célimène, s'estiment en mesure de pouvoir lui résister. La reine de Naples des Occasions perdues tombe immédiatement amoureuse de Clorimand en voyant ce dernier aux prises avec les soldats qui ont pour mission de le tuer. Surprise de

la rapidité de ses sentiments à l'égard d'un parfait inconnu, elle explique ainsi le phénomène:

La Reine

Qu'un moment, qu'un regard pût vaincre ma constance?  
Mais l'Amour est un dieu, tout cède à sa puissance.  
(II, ii)

A l'image de Célimène dont nous avons déjà parlé, c'est au tour de la Lysante de Clorinde de se croire à l'abri des attaques de l'amour. Clorinde essaie de la dissuader et lui explique que l'amour ne saurait faillir:

Clorinde

Ne crois pas te sauver des filets qu'il nous tend.  
Un coeur résiste en vain; tôt ou tard il le prend.  
(II, vii)

Clorinde a bien entendu raison et Lysante se retrouve très bientôt soumise à sa passion pour le beau Céliandre.

D'après les quelques exemples que nous venons de mentionner, il est manifeste que l'éclair à la fois douloureux et plaisant qui fait naître l'amour et l'oblige à paraître aux yeux de tous est celui d'une véritable passion pour laquelle la raison et la volonté de l'individu n'ont pas à sanctionner son brutal surgissement non plus qu'à le justifier après coup par les voies de l'estime. Comment, en effet, pourrait-il en être autrement puisque, comme nous l'avons vu, le dramaturge prend très souvent plaisir à faire naître la passion amoureuse entre deux personnages de même sexe dont le déguisement de l'un abuse l'autre. Cet amour envoyé par les dieux pour "le repos des hommes", comme l'affirmait la Philénie des Captifs (I, i), semble ne laisser à ces derniers aucune sorte d'initiative sinon celle de reconnaître leur plus totale possession. L'amour bouleverse l'univers

moral de sa victime de telle manière que les lois et les principes naguère obéis ne sont maintenant plus capables de s'opposer à sa violence dans la mesure où "ce dieu triomphant" (Crisante, I, ii) leur substitue d'autres lois dont les paradoxes sont plus convaincants que la raison des précédentes. Ce profond bouleversement se traduit pour l'observateur, non encore atteint de ce "mal", par toutes les apparences de la folie chez celui ou celle qui aime. Rotrou exploite largement le procédé traditionnel en vigueur dans la littérature de son temps et se plaît à représenter souvent ses amoureux comme de doux illuminés dont la manie, au demeurant innocente, ne peut être qu'à même de divertir les spectateurs de bon sens. C'est ainsi que dans Amélie, Dionis se réjouit à l'avance de l'arrivée d'Emile, son rival en amour, et se propose de distraire l'auditoire par les propos et la conduite de l'amoureux éconduit:

Dionis

Oyons ce que veut dire  
Ce pauvre extravagant, si vous aimez à rire.  
(III, vii)

Du Don Quichotte de Cervantès (1617) au Berger extravagant de Sorel (1627-28), en passant par L'Hospital des fous de Charles Beys (1636), ou encore Les Folies de Cardénio de Pichou (1634), et Palnice, Circeine et Florice de Rossignier (1634), il est aisé de remarquer que la mystique amoureuse est constamment assimilée à la folie.<sup>10</sup> D'Urfé lui-même ne recule pas devant le mot; il fait dire à Silvandre au cours de l'une des discussions qui l'opposent à Hylas:

<...> toute la sagesse du monde n'est point estimable  
aux prix de ceste heureuse folie.<sup>11</sup>

Cette "heureuse folie", incompatible avec la "sagesse du monde", est bien entendu l'amour, et nous trouvons une parfaite illustration de ce



phénomène dès la première pièce de Rotrou: L'Hypochondriaque. Dans cette tragi-comédie que Viollet-le-Duc date malencontreusement de 1618, alors que de toute évidence il ne peut s'agir que de 1628 ou 1629, l'on assiste aux aventures de Cloridan qui, abusé par le faux message de Phidamant, croit à la disparition de sa chère Perside, succombe au désespoir et ne revient à lui que privé de raison: il se juge mort et descendu aux enfers. Sans insister ici sur les effets scéniques de l'acte V au cours duquel, ainsi que nous le notions dans le chapitre précédent, un véritable spectacle dans le spectacle est organisé en vue de la guérison de Cloridan, nous aimerions retenir le caractère symbolique de la pièce. Pour les amants épris de perfection, les ambitions humaines sont absurdes tout comme le sont, pour ceux qui rejettent cet idéal, les sacrifices extravagants qu'impose la condition d'amoureux. A l'époque de Rotrou, partisans et adversaires du parfait amour sont, sur un point au moins, capables de s'entendre: la perfection en amour ne peut s'acquérir qu'à la condition de rompre avec la société des hommes et de s'enfermer dans une solitude qui a toutes les apparences de la déraison. Ainsi que le suggère le sous-titre: Le Mort amoureux, adopté par Rotrou pour son Hypochondriaque, le parfait amant devient un autre parce qu'il est entré dans un univers nouveau qui exige de renoncer aux valeurs de la société, de mourir en quelque sorte au monde. La démarche amoureuse est si proche d'un suicide métaphysique qu'il sera de ce fait beaucoup plus facile pour un amoureux de chercher la fin de ses épreuves soit dans un martyre en ce qui concerne Genest; soit, le plus souvent, dans un projet de suicide réel. Il semblerait, en effet, que les amoureux du théâtre de Rotrou, loin de ressembler aux jeunes premiers cornéliens tentant de concilier

les devoirs de leur état avec les exigences de leur passion, partagent tout à fait le point de vue exprimé par Silvandre:

<...> je pense sans mentir que l'Amour a beaucoup de ressemblance avec la mort, et que comme on ne peut mourir à moitié, que de mesme on ne sçauroit aymer à demy."12

La rupture est si absolue entre le monde de la "sagesse" et celui de l'"heureuse folie" que le dialogue devient impossible entre ces deux univers comme l'indique clairement la longue scène de quiproquos entre Cloridan, parlant de Perside, et Erimand, parlant de sa fille Cléonice, (L'Hypocondriaque, IV, ii). L'amour passe ainsi pour une manière de folie, sublime pour les uns, aimablement ridicule pour les autres.

Si les amants de L'Astrée sont suffisamment convaincus du bien fondé de leur idéal pour accepter, en toute sérénité, de braver le sens commun, les amoureux de Rotrou paraissent, quant à eux, beaucoup plus enclins à attribuer leur nouvelle condition à une machination infernale qui nierait totalement la liberté et la responsabilité de l'homme. "Ce n'est pas mon dessein qui fait ce doux martyre;" proclame Félicie pour excuser son inconstance (Célimène, III, vi); dans L'Heureux Naufrage, nous retrouvons une idée similaire dans les propos de Cléandre qui tente de présenter une théorie amoureuse en postulant l'existence d'inclinations secrètes qui, seules, disposent de nos affections:

Cléandre

Certain instinct secret unit les volontés,  
Et dispose des vœux, des cœurs, des libertés.  
(I, ii)

L'instinct dont parle Cléandre demeure inconnu et les causes de l'amour, tout comme d'ailleurs celles de la haine, semblent

mystérieuses et ne dépendent pas de ceux qui en éprouvent les manifestations:

Cléandre

Une secrète loi forme nos passions,  
Fait naître nos amours et nos aversions.  
(III, iv)

La peinture de l'amour qui se dégage de l'oeuvre dramatique de Rotrou offre, par bien des aspects, de profondes analogies avec la caractérisation traditionnelle de la passion amoureuse telle que nous la présente la littérature de l'époque.<sup>13</sup>

Sur un point au moins, et ce sera l'objet de notre prochaine section, Rotrou se distingue pourtant de ses contemporains par un désir total, semble-t-il, de ne rien céder à la volonté humaine et de conserver au dieu Amour toute la puissance qui lui est généralement reconnue.

C. Variation sur un thème: l'amour du "je ne sais quoi"

Avant Rotrou, Honoré d'Urfé avait lui aussi présenté des situations dans lesquelles l'attraction réciproque qu'éprouvent les futurs amants demeure humainement inexplicable. Pour faire entendre cet état de chose, l'auteur de L'Astrée a recours au mythe ancien de l'aimant dont se souviendra Corneille dans La Suite du Menteur:

Mélisse

Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,  
Lyse, c'est un accord bientôt fait que le nôtre:  
Sa main entre les coeurs, par un secret pouvoir,  
Sème l'intelligence avant que de se voir;  
Il prépare si bien l'amant et la maîtresse  
Que leur âme au seul nom s'émeut et s'intéresse.  
<...>

## Lyse

Si, comme dit Sylvandre, une âme en se formant,  
 Ou descendant du ciel, prend d'une autre l'aimant,  
 La sienne a pris le vôtre, et vous a rencontrée.  
 (IV, 1)

Lyse, on le constate, a parfaitement assimilé la thèse amoureuse défendue par Sylvandre, le porte-parole dont se sert d'Urfé pour exposer la théorie platonicienne selon laquelle l'amour procéderait de deux moitiés préformées au ciel qui, une fois sur la terre, seraient ainsi amenées à se rechercher. De toute éternité telle âme est aimantée vers telle autre et ne peut s'opposer à cette attirance:

[Quand le grand Dieu forma toutes nos ames, il les toucha chacune avec une piece d'aymant, et qu'apres il mit toutes ces pieces dans un lieu à part, et que de mesme celles des femmes, apres les avoir touchées, il les serra en un autre magasin separé. Que depuis quand il envoye les ames dans les corps, il meine celles des femmes où sont les pierres d'aymant qui ont touché celles des hommes, et celles des hommes à celles des femmes, et leur en fait prendre une à chacune. S'il y a des ames larronnesses, elles en prennent plusieurs pieces qu'elles cachent. Il advient de là qu'aussi tost que l'ame est dans le corps et qu'elle rencontre celle qui a son aymant, il luy est impossible qu'elle ne l'aime et d'icy procedent tous les effects de l'amour; car quant à celles qui sont aimées de plusieurs, c'est qu'elles ont esté larronnesses et ont pris plusieurs pieces. Quant à celle qui aime quelqu'un qui ne l'aime point, c'est que celuy-là a son aymant, et non pas le sien.<sup>14</sup>

Voilà qui éclaire sans doute les destinées amoureuses de ces faux bergers du Forez qui peuplent les bords enchanteurs du Lignon. En vouant une adoration sans faille à leur bergère, ils ne font autre que se conformer à un ordre divin préalablement établi. Mais il va de soi qu'en l'homme, cet être doué d'intelligence, il ne saurait y avoir d'amour ni de vertu authentiques sans le concours de la raison. S'il est évident que Corneille se souvient des leçons de L'Astrée, il n'en demeure pas moins que, pour l'auteur du Cid, l'amour se voit guéri

d'une grande partie de sa présumée cécité et qu'il implique la  
 15  
 connaissance des mérites:

Lysandre

Nous sommes hors du temps de cette vieille erreur  
 Qui faisait de l'amour une aveugle fureur,  
 Et l'ayant aveuglé, lui donnait pour conduite  
 Le mouvement d'une âme et surprise et séduite.  
 Ceux qui l'ont peint sans yeux ne le connaissait pas,  
 C'est par les yeux qu'il entre et nous dit vos appas,  
 Lors notre esprit en juge et suivant le mérite,  
 Il fait croître une ardeur que cette vue excite.

(La Galerie du palais, III, vi)

Sans exclure la fatalité des rencontres amoureuses, Corneille leur impose néanmoins l'arbitrage postérieur de la raison et du jugement. Pourtant, ce qu'il convient sans doute de souligner ici, c'est le fait que la "vieille erreur" que le personnage de Corneille se propose de corriger en amputant l'amour d'une partie de son "aveugle fureur" se trouve déjà clairement condamnée dans L'Astrée où la théorie amoureuse de Silvandre que nous avons mentionnée autorise, et même nécessite, grâce à une astucieuse dialectique, la participation de la raison puisque, et d'Urfé insiste très souvent sur ce point, on ne saurait prétendre aimer quelque chose que l'on ne connaîtrait point. C'est ainsi qu'au cours de l'une des nombreuses joutes verbales qui l'oppose à cet apôtre de l'inconstance amoureuse qu'est Hylas, l'avocat de la théorie des aimants est amené lui-même à déclarer:

Et pour te sortir d'erreur, il faut que je t'explique encores ce secret mystere d'amour. Nous ne pouvons aimer que nous ne cognoissons la chose que nous aimons. <...> Et à la vérité, si la volonté dont naist l'amour, ne se meut jamais qu'à ce que l'entendement juge bon, ny ayant pas apparence que l'entendement puisse juger d'une chose dont il n'a point cognoissance, je ne sçay comment tu te peux imaginer qu'on puisse aimer ce qu'on ne cognoist point.<sup>16</sup>

Dans ses Epistres morales, Honoré d'Urfé est amené à reprendre les propos qu'il prête ici à son personnage et, c'est en des termes à peu près similaires que l'auteur de L'Astrée énonce sa propre conception de l'amour: "<...> une vertu contemplative par laquelle nous venons à désirer les choses que nous cognoissons estre bonnes."<sup>17</sup> L'amour, on le constate, se porte à ce que l'entendement juge bon et que nous connaissons digne d'être aimé. La volonté, éclairée par l'intelligence de l'esprit, se fait un devoir d'intervenir et, dans les âmes bien nées, la raison détient, en fin de compte, l'empire. Cet amour omnipotent qui, de prime abord, semble régir les destinées de ces bergers du Forez et régner sans partage sur l'univers imaginé par d'Urfé, se voit par conséquent quelque peu battu en brèche si l'on considère le dogme amoureux défendu tout au long de L'Astrée par Silvandre, porte-parole évident de l'idéologie revendiquée ailleurs par l'auteur même du roman. A la différence des amoureux mis en scène par Rotrou qui ne possèdent, quant à eux, aucun moyen efficace pour se garantir d'une passion capable de renverser les convenances, le parfait amant chez d'Urfé demeure lucide et régent, en principe, de ses mouvements:

Et toutesfois l'amour estant un acte de la volonté qui se porte à ce que l'entendement juge bon, et la volonté estant libre en tout ce qu'elle faict, il n'y a pas apparence que ceste action qui est la principale des siennes despende d'autre que d'elle-mesme.<sup>18</sup>

Avant Descartes, le druide philosophe Adamas imaginé par d'Urfé nous enseigne qu'un "grand courage maîtrise toutes sortes de passions,"<sup>19</sup> et il ne fait aucun doute que la passion amoureuse est censée se plier à la règle. Si, comme l'affirme Jean Starobinski dans sa préface à l'ouvrage de Jacques Ehrmann: Un Paradis désespéré, le

roman d'Honoré d'Urfé constitua un "modèle qui inspira un style de  
 20  
 vie et de passion," rien de très surprenant à ce que les maximes  
 déjà contenues dans L'Astrée aient imprégné la littérature du  
 temps et se soient transmises au classicisme d'un Corneille ou d'une Mme  
 de Lafayette qui s'efforcera d'assurer définitivement à la raison la  
 primauté sur la passion. Pourtant, même si l'on tient généralement  
 cet élément comme l'une des principales caractéristiques du  
 classicisme, il est toutefois à relever que l'auteur du Cid et celui de  
La Princesse de Clèves continuent d'admettre que l'amour, du moins en  
 ce qui concerne ses premières manifestations, demeure involontaire et  
 21  
 mystérieux. Écoutons, par exemple, Créuse, cet autre personnage de  
 Corneille:

#### Créuse

Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer  
 Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.  
 Et souvent, sans raison, les objets de nos flammes  
 Frappent nos yeux ensemble et saisissent nos âmes.  
 (Médée, II, v)

Ce n'est, par conséquent, que par le jeu subtil d'une fine dialectique  
 que l'on parviendra à effacer la contradiction prévisible qui résulte  
 nécessairement de l'utilisation simultanée de ce "je ne sais quoi" qui  
 commande que l'on aime, et l'affirmation qui énonce que l'amour se  
 fonde sur l'estime, c'est-à-dire sur une évaluation raisonnée des  
 22  
 qualités de la personne aimée.

Rotrou, même en supposant qu'il en eût l'intention, ne pouvait se  
 permettre d'aller à l'encontre de cette influence dans la mesure où il  
 était contraint de se plier à deux exigences fondamentales: celle de  
 son public, mais aussi celle des comédiens à qui il donnait ses  
 pièces et qui, sans nul doute, n'auraient pas assumé les risques

inhérents à la mise en scène d'une oeuvre dont le texte se serait trop radicalement écarté du modèle tant prisé des spectateurs de l'époque. Le dramaturge de Dreux qui, notons-le au passage, situe l'action de La Florimonde, une "comédie (...) tout à fait dans le genre des premières pièces de Rotrou,"<sup>23</sup> sur les bords mêmes du Lignon, semble de prime abord sacrifier à l'usage; et si ses personnages se montrent, en général, peu enclins à formuler de longues théories sur la passion amoureuse, il s'en trouve toutefois un qui, en la personne du roi de Hongrie de L'Heureuse Constance, paraît tout droit sorti du roman de d'Urfé et offre une sorte de résumé théorique des différentes manifestations de l'amour tel qu'il se dessine, sinon tout au long des pièces de notre dramaturge, du moins tel qu'il apparaît dans les représentations littéraires de l'époque. Riche d'une expérience amoureuse des plus variées, le monarque hongrois peut maintenant prétendre au titre d'expert en la matière et, tout en espérant convaincre Rosélie qu'elle n'a d'autre possibilité que celle de tomber dans ses bras, il avance une théorie voisine de l'argumentation de d'Urfé en conférant à la nature un dessein précis et irrémédiable. Lorsque celle-ci crée un individu qu'elle destine à être aimé, la nature bienveillante pourvoit cette personne des qualités et du pouvoir d'attraction capables de susciter la passion amoureuse:

#### Le Roi

Nature en nous formant travaille avec dessein,  
Et seule aux passions nous dispose le sein;  
Ce qui doit être aimé, son soin le rend aimable.

Les êtres destinés à ne pas recevoir d'amour sont conçus par la



nature de manière à ce qu'ils soient incapables de produire cette passion:

Ce que l'on doit haïr, il est désagréable;  
Elle met en voix, aux yeux, au port, au pas;  
L'ordonnance d'aimer ou bien de n'aimer pas.

Pour parfaire les choses, ceux qui sont prédestinés à devenir des objets d'amour sont dotés de la capacité d'aimer:

Et toujours elle rend, cette ouvrière suprême,  
Susceptible d'amour, ce qu'elle veut qu'on aime.

Enfin, les êtres incapables d'aimer ou de susciter l'amour échappent au désespoir car ils demeurent étrangers au monde de l'amour et imperméables à des lois qui ne les concernent pas:

Ces difformes objets qu'elle fait par mépris  
Ne peuvent jamais prendre, et ne sont jamais pris;  
A leur grossière humeur leurs âmes obéissent;  
Ils suivent leur justice, on les hait, ils haïssent,  
Sans trouver toutefois leur destin rigoureux,  
Car la loi de l'amour n'est pas faite pour eux.

(L'Heureuse Constance, III, 1)

On le constate, c'est en définitive une Nature comparable à celle que nous présente L'Astrée qui mène la danse en ordonnant un spectacle dans lequel il semblerait que l'initiative de l'homme se trouve réduite à sa plus simple expression et se borne exclusivement à celle d'un acteur obéissant qui ne saurait s'écarter du rôle imparti par "cette ouvrière suprême." Pourtant, là où d'Urfé comme Corneille s'efforcent de parvenir à une parfaite harmonie entre les affaires humaines et les desseins secrets de la Providence, Rotrou paraît quant à lui s'attacher beaucoup plus à suggérer, en dépit de la longue tirade de séduction qu'il place dans la bouche de son monarque hongrois, que si la passion amoureuse est bien envoyée par les dieux elle est loin cependant de pouvoir prétendre à une quelconque justification rationnelle de l'homme. A une époque où déjà

s'affirme, comme nous l'avons vu, la volonté de donner à l'homme les moyens efficaces de contrôler sa destinée amoureuse, les textes dramatiques de Rotrou restent par contre fidèles à cette vue traditionnelle de l'omnipotence de l'amour qui, depuis au moins la traduction de l'Amita du Tasse en 1584, avait connu dans le genre pastoral un éclatant succès sur la scène française du premier tiers<sup>24</sup> du XVII<sup>ème</sup> siècle.

En retard sur son temps, à moins qu'il ne soit en avance sur les théories qui s'imposeront aux générations d'après 1650 et qui mettront quelque peu en question la philosophie héroïque de Descartes<sup>25</sup> et l'illustration qu'avait pu en donner Corneille, Rotrou présente, quoi qu'il en soit, l'image d'un amour pas plus intellectuel que moral dans sa substance, refusant de se plier aux exigences d'une raison qui, d'ailleurs, ne se manifeste guère. Ainsi que le soulignent les quelques exemples mentionnés dans la section précédente, la représentation de l'amour que propose le théâtre de Rotrou n'offre certainement pas l'image d'une admiration consciente des qualités supérieures reconnues à l'être aimé; ou, moins encore celle d'un fruit engendré par les préceptes de l'honneur. Bien au contraire, l'image qui s'impose est celle d'un amour passif, involontaire, inconscient et parfois amoral dont la seule justification pourrait être ce même "je ne sais quoi"<sup>26</sup> qu'évoquait Créuse dans la pièce de Corneille, et qu'il nous faut à présent examiner pour essayer de définir l'utilisation dramatique qu'a su en faire Rotrou.

## II. La représentation de l'amour

Si, à la différence de Corneille, Rotrou ne tente pas de minimiser le rôle du "je ne sais quoi" en dotant ses personnages d'une volonté souveraine, et s'il se plaît au contraire à faire agir ses héros dans la dépendance la plus totale de cet élément extérieur et, par conséquent, difficilement contrôlable, il nous paraît judicieux de considérer le processus au cours duquel se produit l'enchantement dont se déclarent victimes les amoureux du théâtre de Rotrou afin de mieux comprendre l'essence d'une passion trop vite attribuée aux impératifs mystérieux d'un vague "je ne sais quoi".

### A. La puissance du regard

Ton regard dans le coeur, dans le sang m'est entré  
Comme un éclat de foudre alors qu'il fend la nue.  
(Ronsard, Sonnets pour Hélène, I, x)

Tout en soulignant l'origine divine de l'amour, Philénie précisait également le cheminement de celui-ci: "Un savoureux poison qui se boit par les yeux" (Célimène, I, 1). C'est en des termes pratiquement similaires que la princesse Valérie du Véritable Saint Genest exprime sa soudaine joie en apercevant Maximin, le futur époux que lui destine son père, l'empereur Dioclétien: "O ciel! qu'un doux travail m'entre au coeur par les yeux!" (I, 11). Cette description du processus demeurerait pourtant incomplète si nous n'y ajoutions un élément capital que les propos de ces deux héroïnes laissent dans l'ombre: la rapidité fulgurante avec laquelle se transmet généralement la passion amoureuse. Cette notion, par ailleurs

capitale, que l'expression populaire "coup de foudre" traduit à la perfection, est en grande partie estompée ici par la présence des deux adjectifs: "savoureux" et "doux" qui, respectivement, qualifient la teneur du sentiment au détriment d'une mobilité que les verbes: "boire" et "entrer" ne soulignent pas suffisamment. En général, Rotrou ne permet pas à ses victimes de l'amour de porter un jugement qualitatif sur une métamorphose qui les affecte et dont, parfois même, ils ignorent l'origine. C'est ainsi, par exemple, que le jeune Acaste de La Belle Alphrède est obligé d'avoir recours à sa soeur afin de connaître les causes d'un mal dont il ne peut que dépeindre les symptômes:

Acaste

Ecoute: au même instant que parut à ma vue  
 Cette jeune beauté de tant d'attraits pourvue,  
 D'un désordre soudain mes sens furent troublés,  
 Mon esprit interdit, mes yeux comme aveuglés,  
 Et je ne voyais rien qu'une douce lumière  
 Qui m'avait ébloui de sa clarté première.

(IV, 1)

Si Acaste exprime moins bien, peut-être, l'émotion que lui a procurée sa rencontre avec Isabelle que ne le fera, quelques années plus tard, la Phèdre de Racine à la vue d'Hippolyte:

Phèdre

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;  
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;  
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;  
 Je sentis tout mon corps et transir et bruler;

(Phèdre, I, iii)

le personnage de Rotrou traduit, à sa manière, cette même fascination qu'exerce sur lui la vision de l'être que l'on ne pourra s'empêcher d'aimer. Écoutons le témoignage que Céliane rapporte à sa nourrice au sujet des altérations dont fut victime Florimant à la vue de Nise:

## Céliane

Sa bouche s'entr'ouvrit et demeura muette.  
 D'abord il ne pouvoit supporter ses appas;  
 Sans couleur et sans geste, il recula deux pas.  
 Après ce long respect on vit cet infidèle,  
 Bégayant, proférer trois fois le nom de belle;  
 Mais, à quelques efforts que sa voix eût recours,  
 Il se tut et ne put achever son discours.  
 Tant que nous pûmes voir cette jeune effrontée,  
 Il eut toujours la vue en ses yeux arrêtée.

(La Céliane, III, 1)

Le témoignage concorde avec les faits, et le discours de Céliane à propos de la modification de Florimant pourrait aisément souligner les aveux d'Acaste aussi bien, d'ailleurs, que définir le comportement de tous les amoureux qui, pour s'en tenir au tout premier amour mis en scène par notre dramaturge dans L'Hypochondriaque, s'accordent à conférer à leur passion la soudaineté de l'effet visuel, tout autant que le caractère instantané de l'évènement:

## Cléonice

Un trait d'oeil m'alluma ce brasier dans le sein,  
 Un instant me vainquit, un instant m'ôta l'âme.  
 (V,1)

Saisissement immédiat, aimantation irrésistible, capture à laquelle on n'échappera plus, ainsi se définit ce "coup de foudre" dont sont atteints dès la première rencontre, ou, mieux encore, dès la première vue, le premier regard, les amoureux de Rotrou:

## Léocadie

<...> il me vit, je le vis,  
 Et d'un coup mutuel nos coeurs furent ravis.  
 (Les Deux Pucelles, III, viii)

Substitut ou réalité, l'effet produit est en tout point similaire comme permet de le constater la tragi-comédie Agésilas de Colchos dans laquelle, en l'espace d'une même scène, la vue d'un simple médaillon

suffit à anéantir les prétendues capacités d'Agésilan à déjouer  
les pièges de l'amour:

Agésilan

Enfin, cher Darinel, il reste de te dire  
Que de tous les sujets de l'amoureux empire  
Je suis ou le plus vain ou le plus fortuné;  
Qu'ayant le moins d'amour j'en ai le plus donné.  
(I, ii)

La déclaration se voit presque immédiatement infirmée car il suffit,  
en effet, que le malheureux Brunéo fasse cadeau à Agésilan du  
portrait de Diane pour que la métamorphose s'accomplisse et que  
l'insensible se mette à élever des stances en l'honneur de celle dont  
il ne contemple pourtant qu'une modeste représentation:

Agésilan

O rare et divine merveille!  
Telle n'est la mère d'Amour  
Quand à l'univers qui sommeille  
Elle vient annoncer le jour  
  
Telle ne vient, ni si brillante,  
Au son du cor et de la voix  
Du jeune chasseur qui l'enchanté,  
L'illustre courrière des mois.  
  
Et telle n'est au ciel l'amante  
De cet homicide innocent,  
Que la mort de Procris tourmente  
Autant que l'amour qu'il ressent.  
(I, ii)

Une vingtaine d'années avant la publication de La Pratique du  
théâtre, Rotrou obéit parfaitement ici à l'amendement de d'Aubignac  
qui autorise les stances si le personnage qui les dit est en proie à  
une "fièvre chaude".<sup>28</sup> Bouleversé par le portrait d'une inconnue,  
Agésilan oublie ses déclarations de principe du début de la scène et  
ne peut que se plier à la diffusion du "mal":

## Agésilan

Je me sens consumer d'une invisible ardeur,  
 Qui tout d'un coup attaque et consume mon coeur.  
 <...>  
 De quel effort, ô dieux! est mon âme agitée?  
 Par quel sort est sitôt ma raison enchantée?  
 Cessez, dédains, froideurs, repos, orgueil, plaisirs,  
 Et cédez à l'ardeur de mes nouveaux désirs.  
 (I, ii)

L'art se montre ainsi capable d'égaliser la nature puisque la représentation peinte de Diane est à même de produire un effet similaire à celui qu'aurait très probablement engendré la présence réelle de celle-ci. A ce propos, il convient de noter que le portrait acquiert ici une parfaite autonomie vis-à-vis de son référent et que l'émotion qu'il déclenche chez celui qui le contemple demeure limitée à la relation immédiate qui vient de s'instaurer entre le spectateur et la représentation. Même s'il est permis de penser que le portrait en question soutient un rapport de ressemblance avec l'objet qu'il dénote, il n'en demeure pas moins qu'Agésilan opère, bien avant Saussure, la distinction théorique entre un signifiant et un signifié, et que sa passion pour le signifiant ne se reportera sur le signifié qu'à la seule condition que le modèle s'adapte à l'image:

## Agésilan

Si l'art de la nature imite cet ouvrage,  
 Et si cette merveille égale son image,  
 Quel dieu peut justement lui refuser l'honneur  
 D'établir en ses vœux sa gloire et son bonheur.  
 (I, ii)

Ce n'est plus à l'art d'imiter la nature mais bien davantage à cette dernière de s'efforcer de se montrer fidèle à l'imitation. Puisque le regard semble n'établir aucune distinction entre l'objet et son reflet, et que l'imitation du réel est en mesure de produire un effet que ce même réel ne sera peut-être pas en mesure de soutenir, le risque est

grand que la passion amoureuse ne se déclare en faveur d'une simple chimère, d'une simple illusion ou, mieux encore, au profit exclusif de l'un de ces personnages-acteurs qui, à la suite de la Florante de La Célimène ou de la Julie de La Céliane, se montreront en mesure de susciter l'amour chez l'un de ces personnages-spectateurs qui, à l'image d'Agésilan dans l'épisode que nous venons d'évoquer, s'avèrent totalement fascinés par le spectacle qui s'offre à leurs regards. C'est ainsi que, de crainte de se laisser subjugué par un portrait trop éloigné de l'original, Cléanthe, le prince d'Epire de L'Heureux Naufrage exige que sa soeur, Lysanor, contienne ses talents de conteuse et lui fasse oralement une peinture de Salmacis que la réalité ne viendra point démentir:

Cléanthe

Mais sans trop exalter les traits de son visage,  
 Sans faire d'une femme une immortelle image,  
 Sans peindre le soleil ébloui de ses yeux,  
 Sans lui dresser un temple et l'égaliser aux dieux,  
 Fais-moi de sa beauté la naïve peinture,  
 Et ne fais point à l'art surpasser la nature.

(V, 1)

Une fois ces précautions prises, Cléanthe peut dès lors s'abandonner au spectacle que lui procure le discours de Lysanor. Spectacle dont l'effet ne tarde pas à se manifester:

Cléanthe

Il suffit, et, qu'elle ait ou n'ait point de pareille,  
 J'adore aveuglément cette rare merveille;  
 Et si son coeur consent au dessein que je fais,  
 Un hymen entre nous rétablira la paix.

(V, 1)

Il est essentiel de relever ici l'emploi de l'adverbe "aveuglément" qui, à la fois, traduit bien le fait que le prince d'Epire est disposé à aimer la reine de Dalmatie sans même l'avoir vue, mais également



suggère une raison obscurcie, un discernement troublé, un profond bouleversement proche de l'état de folie dont nous avons déjà parlé et que Rotrou ne pouvait mieux présenter à ses contemporains qu'en utilisant l'analogie avec le merveilleux magique. Avant, toutefois, d'examiner la nature et la fonction du merveilleux magique dans la dramaturgie rotrouesque, nous aimerions maintenant faire quelques remarques sur les procédés dramatiques utilisés par Rotrou pour transmettre à son lecteur-spectateur l'image de la passion amoureuse qui s'est imposée à nous.

## B. Amour et dramaturgie

A la différence du roman et de l'innamoramento de la poésie lyrique où l'auteur est à même d'intervenir pour permettre à ses lecteurs d'assister en direct à une rencontre amoureuse et leur donner ainsi l'occasion de participer à l'émotion des personnages à l'instant où celle-ci se manifeste, le texte dramatique quant à lui se prête bien moins facilement à ce genre de chose.<sup>29</sup> L'auteur dramatique se trouve, le plus souvent, contraint de renvoyer au passé un tel évènement afin de pouvoir en transcrire toute la teneur amoureuse: "Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue." C'est le rétrospectif qui donne ici à Racine le moyen d'informer son lecteur sur une passion qui affecte si profondément Phèdre qu'il eût été, bien entendu, contraire à toute logique qu'elle nous rende compte de la brusque éclosion de son amour à l'instant même où celle-ci se produit. Pour le metteur en scène, au contraire, la représentation est en mesure de lever la nécessité du recours au rétrospectif qui frappe l'auteur dramatique. Grâce à un travail scénographique approprié, la

représentation s'avère en effet capable de remédier au problème inhérent à l'écriture dramatique en offrant au spectateur tout un système de signes extra-linguistiques chargés de guider son interprétation sans, pour autant, nuire à la vraisemblance de la passion amoureuse.<sup>30</sup>

Si, comme nous le croyons, le thème de l'amour est au coeur de la dramaturgie rotrouesque; et, ainsi que nous l'avons observé, un simple regard suffit à déclencher le processus amoureux, il nous paraît opportun de passer brièvement en revue les procédés dramatiques que Rotrou a employés pour convier son spectateur-lecteur à partager les impressions qui se sont imposées à nous. De quelle manière Rotrou a-t-il été en mesure de centrer sa dramaturgie sur un sentiment dont la naissance fulgurante résulte d'une scène de rencontre dans laquelle l'auteur dramatique ne peut s'immiscer, les personnages eux-mêmes ne sauraient se prononcer sous peine de rompre l'illusion théâtrale; et qui, malgré tout, permettra à l'amour d'acquérir les caractéristiques que nous lui avons reconnues?

Deux possibilités s'offraient en principe à Rotrou: soit, comme dans le cas de Racine que nous citons plus haut, le dramaturge pouvait avoir recours au rétrospectif; soit, il laissait au metteur en scène le soin de renseigner le public. Cette seconde solution, de toute évidence, ne pouvait seule suffire et, ainsi que le prouvent les nombreux exemples mentionnés, Rotrou fait un usage abondant du rétrospectif:

Léocadie

<...> il me vit, je le vis  
Et d'un coup mutuel nos coeurs furent ravis.  
(Les Deux Pucelles, III, viii)

Si l'usage du passé simple ainsi que la répétition du verbe voir suggère bien la naissance fulgurante d'un amour induit par le regard, l'utilisation du rétrospectif prive tout de même le lecteur-spectateur de sa participation à l'évènement. A côté, pourtant, du rétrospectif qui, de par sa fréquence d'utilisation, représente le procédé dramatique majeur dont se sert Rotrou, il est à relever quelques tentatives de la part du dramaturge pour offrir à son public une scène au cours de laquelle l'amour fait sa subite apparition.

Représentatif, somme toute, de l'ensemble de la production dramatique de Rotrou, le corpus constitué par les quelques extraits de pièce que nous avons cités devrait permettre d'illustrer les deux procédés dramatiques qui ont guidé la réception de l'image de l'amour tel que nous l'avons défini:

1. La parole en direct: c'est-à-dire, l'information directement transmise par un personnage au moyen d'un signe verbal et, par conséquent, facilement repérable par le lecteur: "O ciel! qu'un doux travail m'entre au coeur par les yeux!" Permettant au lecteur de participer en direct à l'émotion de Valérie lorsque celle-ci aperçoit Maximin, ce procédé dramatique ne peut être, comme nous le remarquons précédemment, qu'incomplet car il doit nécessairement se borner à un minimum d'informations afin de conserver à la scène toute sa vérité. A la seule exception d'Agésilan de Colchos où un personnage se trouve capable de figurer directement au lecteur la naissance de la passion amoureuse grâce à l'accessoire du médaillon qui représente Diane en même temps qu'il annule la présence réelle de celle-ci de manière à ce que les stances d'Agésilan ne soient pas hors de propos, la parole en direct chargée de véhiculer la naissance

de l'amour semble, de prime abord, laissée entièrement à l'appréciation du metteur en scène ou à l'interprétation du lecteur. Le metteur en scène, dans le cas de Saint Genest, est en effet en mesure de doter le signe verbal transmis par son personnage d'une charge sémantique supplémentaire en demandant, par exemple, à l'actrice jouant Valérie de développer, par une rhétorique gestuelle, les informations données par la parole discursive.<sup>31</sup>

2. La parole en différé: s'il est exact que le procédé dramatique précédent peut offrir au spectateur de Saint Genest un surcroît d'informations inaccessibles au lecteur de la pièce, il serait pourtant erroné d'ériger ce principe en règle absolue puisque la représentation à laquelle le spectateur participe, a pour origine la lecture préalable du texte dramatique de Rotrou par le metteur en scène.<sup>32</sup> Suivant sa propre lecture de Saint Genest, et selon son appréciation de l'importance à accorder au thème de l'amour dans l'oeuvre de Rotrou, le metteur en scène, second scripteur en quelque sorte du texte dramatique, accentuera ou au contraire gommara l'information potentielle inscrite dans: "O ciel! qu'un doux travail m'entre au coeur par les yeux!" La parole rétrospective, nous l'avons dit, confère à l'auteur dramatique la possibilité d'offrir à son lecteur toutes les informations pertinentes et nécessaires à celui-ci pour apprécier à sa juste valeur le déroulement et les conséquences d'une scène de rencontre passée. C'est ainsi, par exemple, que les propos de Philénie nous ont permis de mesurer toute l'importance de sa rencontre avec Tyndare; que ceux d'Acaste nous ont convaincus de sa subite métamorphose amoureuse consécutive au regard porté sur Isabelle. Largement sollicité par Rotrou, ce procédé dramatique ne se

borne pourtant pas à pallier l'absence de la représentation en donnant au lecteur une pléthore d'informations, il contribue également à orienter, voire imposer, un certain traitement à ce qu'Anne Ubersfeld<sup>33</sup> nomme la "représentation comme texte". Si l'expression de parole rétrospective que nous avons employée jusqu'à présent est convenable du fait que les informations transmises renvoient à une scène de rencontre préliminaire, il est cependant à noter que très souvent, comme dans Les Captifs, cette première rencontre ne figure pas dans le texte dramatique lui-même. Davantage, par conséquent, que d'aider le lecteur à interpréter une scène que Rotrou n'inscrit pas dans son texte, les propos rétrospectifs de Philénie (I, i) constituent en l'occurrence une somme d'informations dont le lecteur devra tenir compte lors d'une scène postérieure où, pour la première fois, il pourra assister à la rencontre des deux amants (IV, v). En ce qui concerne par contre La Belle Alphonse, les propos d'Acaste (IV, i) sont à même, cette fois-ci de manière pleinement rétrospective, de donner l'occasion au lecteur de revenir sur l'épisode de la rencontre avec Isabelle (III, viii). Au cours de cette scène, Rotrou ne pouvait que très difficilement intervenir pour suggérer au lecteur la profonde métamorphose en train de s'accomplir chez un personnage dont l'unique intervention lors de sa rencontre avec Isabelle ne dépasse guère le ton de la mondanité:

Acaste

La beauté du sujet honore la victoire;  
Et vous avoir servie est pour nous trop de gloire.  
En quelques intérêts qui vous puissent toucher,  
Croyez que cet emploi nous sera toujours cher.  
(III, viii)

Le rétrospectif de la scène suivante permet toutefois de revenir sur

cette première interprétation et de mesurer l'écart qui sépare le simple badinage de la forte émotion que connaît le personnage:

Acaste

<...> au même instant que parut à ma vue  
 Cette jeune beauté de tant d'attraits pourvue  
 D'un désordre soudain mes sens furent troublés,  
 Mon esprit interdit, mes yeux comme aveuglés,  
 Et je ne voyois rien qu'une douce lumière  
 Qui m'avoit ébloui de sa clarté première.

(IV, 1)

En mesure de modifier l'interprétation du spectateur quant à la teneur amoureuse d'une scène de rencontre préliminaire, ainsi que de souligner l'importance d'une rencontre ultérieure, la parole rétrospective fonctionne en fait comme un commentaire en différé dont l'auteur dramatique se sert pour envelopper un événement passé aussi bien qu'à venir. Véritable didascalie inscrite au coeur même du texte de La Belle Alphrède et, par conséquent, accessible au spectateur aussi bien qu'au lecteur de la pièce, la parole en différé d'Acaste est ainsi illocutoire pour le metteur en scène.<sup>34</sup> La scène de rencontre entre Acaste et Isabelle devra nécessairement contenir des signes extra-linguistiques dont le spectateur sera invité à mesurer la pertinence grâce aux informations en différé que lui offre la scène suivante. Pour le metteur en scène, le passage de la parole en différé à la scène représente, de ce fait, moins une traduction qu'une exécution impérative des directives de l'auteur dramatique. Le message verbal d'Acaste (III, viii) devrait, en conséquence, véhiculer deux espèces de signes: les signes composant le message linguistique traduisant la mondanité du personnage telle qu'elle apparaît au lecteur, et les signes acoustiques proprement dits: voix, expression, rythme, hauteur, timbre; qui, avec tous les autres signes non verbaux

perceptibles par le spectateur, illustreraient les informations de la scène suivante (IV, 1).<sup>35</sup> En jouant sur la nécessité d'inscrire simultanément dans la scène de rencontre les informations en différé que contient le texte dramatique, le metteur en scène est ainsi en mesure d'établir une équivalence entre l'émotion de son personnage et la réception de son public. Placé devant un double système de signes dont le code ne lui sera délivré qu'ultérieurement, le spectateur n'est pas, pour l'instant, en mesure de décoder la totalité des signes qu'il perçoit; tout comme Acaste, le spectateur se verra, par conséquent, obligé de s'adresser à Alphrède pour que celle-ci lève l'ambiguïté inhérente à la présence simultanée de plusieurs signes en apparence antinomiques:

Alphrède

L'Amour surprend, frappe, entre et se loge en même heure:  
Entreprenant un cœur qu'il ne veut pas faillir,  
Tout son dessein dépend de le bien assaillir.

(IV, 1)

L'exemple de la parole en différé telle que nous venons d'en examiner brièvement les implications sur le travail d'un éventuel metteur en scène de La Belle Alphrède devrait suffire à illustrer l'affirmation de Patrice Pavis relative aux effets du passage du texte dramatique à la scène:

Il serait faux de croire que le texte dramatique produit des actes scéniques et s'annule en eux, dès qu'il est proféré en scène: ce texte reste audible comme structure verbale et malgré l'événement scénique avec lequel son émission coïncide.<sup>36</sup>

Nous aimerions étendre cette notion de "structure verbale" à l'acte de lecture et suggérer que par l'utilisation abondante d'une parole en différé renvoyant inlassablement le même message, Rotrou est ainsi en

mesure d'instaurer un "métatexte" visant à réduire à un minimum<sup>37</sup> toute possibilité de polysémie. Si le théâtre actuel semble attaché à offrir plusieurs niveaux de lecture, la dramaturgie rotrouesque paraît, du moins en ce qui concerne la représentation de l'amour, parfaitement adaptée pour un public qui, à l'image des spectateurs-acteurs de Saint Genest, se satisfait de la reconnaissance de ce qu'il connaît déjà.

Cependant, ainsi que nous l'examinerons dans le chapitre suivant, Rotrou parvient à intégrer à cette image traditionnelle d'un amour idéalisé dont la peinture rappelle les tendances exprimées par les poètes de la Renaissance et les romanciers de son époque, une seconde interprétation de l'amour qui se révélera, quant à elle, compatible avec les opinions professées par les détracteurs de la passion idéalisée. Avant que d'aborder ce problème, nous aimerions conclure ce chapitre en nous penchant maintenant sur l'analogie utilisée par Rotrou entre l'amour et le merveilleux magique; analogie qui, nous le verrons, se combine au procédé dramatique évoqué dans cette section en invitant constamment le lecteur-spectateur à parachever cette image de l'amour que reflète et répercute la parole en différé.

### C. Nature et fonction du merveilleux magique

Vos charmes ravissans ont mon coeur enchanté,  
Et vos premiers regards ont pris ma liberté;  
(Les Ménechmes, V, vii)

Qu'il se porte sur l'"aimable" objet ou sur la représentation de celui-ci, le regard engendre immédiatement une profonde modification que Rotrou rend sensible au spectateur par le recours à la parole en



différé dont le dénominateur commun consiste, le plus souvent, à l'assimilation de la métamorphose amoureuse au phénomène magique de l'envoûtement. L'amour, "Ce redoutable trait qui va si droit au coeur," comme le dépeint métaphoriquement la Léocadie des Deux Pucelles (III, viii), présente à bien des égards, en effet, toutes les caractéristiques d'un charme véritable que les personnages subissent<sup>38</sup> comme un "ouragan et une rupture," et qu'ils éprouvent, invariablement, comme un engagement qui les entraîne malgré eux. La passion qui, brusquement, s'empare de l'insensible héros d'Agésilan de Colchos à la vue d'un simple médaillon, ne surprend guère le malheureux possesseur du portrait qui, attribuant des pouvoirs particuliers à cet objet, ne fait aucune difficulté à s'en dessaisir au profit d'Agésilan:

Brunéo

Il est à vous, adieu; mais en ce don funeste  
 Vous prenez un serpent, un poison, une peste;  
 Encore deux regards vous enchantent les sens,  
 Et vous font adorer ces meurtriers innocens.  
 (I, ii)

La métamorphose d'Agésilan intervient à propos pour confirmer Brunéo dans son intuition et permettre, de ce fait, au médaillon de se hisser au rang de ces quelques éléments de nature magique qu'utilise Rotrou dans Hercule mourant, où la tunique imprégnée du sang de Nessus est à l'origine des terribles souffrances de l'infidèle époux de Déjanire; dans La Bague de l'oubli et dans L'Innocente Infidélité où un anneau enchanté est respectivement responsable des pertes de mémoire du roi de Sicile, Alfonse, et de la conduite surprenante de Félismond qui, à peine marié à Parthénie, délaisse celle-ci pour rejoindre Hermante, sa première maîtresse. A ces données fondamentalement magiques qui

influent directement sur l'intrigue des pièces dans lesquelles elles se manifestent, il convient d'ajouter certains éléments secondaires qui, n'ayant pas un impact décisif sur l'action, se rattachent néanmoins au domaine du merveilleux magique. Il s'agit en premier lieu de toutes les prémonitions qui s'avèrent soit heureuses dans L'Heureux Naufrage (II, iv), Florimonde (III, i), Les Captifs (II, iii), Saint Genest (I, ii); soit au contraire funestes dans L'Innocente Infidélité (IV, vi), Hercule mourant (III, i), Antigone (I, iv), (III, v), (V, vi), Iphigénie (I, v), (III, i), Cosroès (III, i); et enfin de deux éléments de moindre importance: l'intervention d'une chiromancienne dans L'Hypocondriaque (III, iv), et le filtre mystérieux qui, dans Agésilan de Colchos, donne à Darinel les moyens de ressusciter l'infortuné Brunéo:

Darinel

Voyez le changement  
Que produit sur un mort ce nectar si charmant;  
Voyez comme à ses yeux le ciel rend la lumière,  
Et lui fait entr'ouvrir sa débile paupière.  
(I, ii)

A une époque où, ainsi qu'en témoignent, par exemple, les  
39  
études de Lebègue et de Rousset, il ne fait aucun doute que le goût  
du public se prête admirablement à l'utilisation du merveilleux  
magique dans la mesure où la croyance au surnaturel est commune au  
peuple, aux nobles, mais aussi aux juges de la Galigai, de Gaufridi,  
d'Urbain Grandier, et d'innombrables autres victimes, rien de très  
surprenant à ce que Rotrou, crédule ou sceptique en la matière, ait  
recours, pour parfaire la représentation qu'il entend donner des effets  
de l'amour, à un élément qui possède l'avantage d'offrir un point de  
40  
référence ancré dans l'imaginaire collectif de ses spectateurs. Si,

comme l'affirme le Père Rapin: "Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature," et immédiatement après: "Le<sup>41</sup> vray-semblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public," il suffit que Rotrou fasse coïncider ces deux assertions pour que sa représentation des effets de la passion amoureuse soit à même de surprendre, mais aussi d'émouvoir dans la mesure où elle est admise<sup>42</sup> par le spectateur. S'inscrivant dans une logique qui accepte comme "vray-semblable" le fatal effet de la tunique de Nessus sur la destinée d'Hercule, le portrait de Diane est à son tour susceptible d'entraîner certains effets sur Agésilan qu'il appartiendra au spectateur d'élaborer à partir des informations textuelles dont il dispose et, également, du système qui régit son univers de référence. A côté<sup>43</sup> d'un "guidage de reception" inscrit dans le texte même d'Agésilan de Colchos sous la forme de l'avertissement de Brunéo, s'ajoute le renvoi à un merveilleux ludique mis en scène dans Hercule mourant, et au delà, dans n'importe quel autre texte dramatique de l'époque que le spectateur pouvait connaître. Peu nombreux, et n'intervenant pleinement que dans les intrigues d'Hercule mourant, de La Bague de l'oubli, et de L'Innocente Infidélité, les éléments relevant directement du merveilleux magique sont néanmoins capables de constituer un corpus référentiel sensible qui, tout en réaffirmant la validité de l'imaginaire des spectateurs, offrent une structure complémentaire à toutes les informations textuelles chargées de caractériser les transformations, induites par le regard, qui s'accomplissent chez l'être subitement amoureux.

Nous avons signalé l'apport sémantique que ne manquait pas de constituer la connaissance d'Hercule mourant pour le spectateur, ou le

lecteur, du texte dramatique d'Agésilan de Colchos; mais c'est bien davantage L'Innocente Infidélité qui, sur le mode magique, nous paraît être le moule archétype d'où procède l'ensemble des métamorphoses amoureuses dont les personnages de Rotrou sont victimes. C'est ainsi, par exemple que dans L'Heureuse Constance, Timandre, ne pouvant trouver d'autres explications à la surprenante conduite de son roi qui, dès le premier regard, tombe éperdument amoureux de Rosélie au détriment de sa future épouse, invite le spectateur à parachever le spectacle en attribuant un pouvoir magique à la jeune fille:

Timandre

Il faut qu'elle ait usé d'une secrète amorce;  
Elle porte sur soi quelque charme caché  
Dont elle a votre coeur si promptement touché.

(I, iii)

A l'information textuelle contenue dans les propos de Timandre et renforcée par l'expression verbale: "Il faut", correspond l'intrigue de L'Innocente Infidélité dans laquelle la sorcière Hermante exerce effectivement un pouvoir secret sur l'esprit de Félismond.

Si toutes les pièces de Rotrou n'obéissent pas aussi systématiquement, bien entendu, au canevas de L'Innocente Infidélité que ne le fait L'Heureuse Constance, toutes cependant entretiennent un certain rapport analogique avec celle-là lorsqu'il est question de la fascination qu'exerce un personnage sur un autre. Même dans une tragédie comme Cosroès où le thème de l'amour demeure, pour beaucoup de critiques, tout à fait secondaire,<sup>44</sup> il est intéressant de noter que la conduite de Cosroès s'éclaire d'un jour nouveau si nous lui appliquons notre grille de lecture et tenons pour essentielle la fascination exercée par Syra sur le personnage qui donne son nom au

titre de la pièce. Écoutons Pharnace nous faire le portrait de son roi:

Pharnace

Quoique l'on dissimule, on ne peut voir sans peine  
Le roi déférer tant à l'orgueil de la reine,  
Passer pour son sujet, et laisser lâchement  
Reposer sur ses soins tout le gouvernement.

<...>

Toujours ou sa furie ou Sira le possède.  
Quel progrès feroit-il, furieux ou charmé,  
Par l'une hors du sens, par l'autre désarmé?

(I, iv)

Le pouvoir maléfique que détient une femme sur l'esprit d'un homme disposé à sacrifier son fils pour plaire à son épouse se trouve ainsi renforcé par Narsée qui, persuadée être la propre fille de Syra, se propose d'employer contre Siroès les mêmes armes que sa mère utilisa contre Cosroès:

Narsée

Nous ne sommes qu'un sang et qu'un cœur séparé;  
Je pourrais achever ce qu'elle a préparé,  
<...>  
Si ces yeux vous ont plu, gardez que de leurs charmes  
Contre votre pouvoir je ne fasse des armes,  
Et n'en achète l'offre et d'un cœur et d'un bras  
Qui m'osent immoler vos jours et vos états.

(III, v)

Ces quelques observations permettent de nuancer l'affirmation de Jacques Morel selon laquelle: "Rotrou (...) ne joue guère des effets de la magie, comme Corneille le fait dans Médée." <sup>45</sup> Il nous paraît, au contraire, que l'auteur de L'Innocente Infidélité a su tirer un excellent parti d'un usage modéré du merveilleux magique en donnant à son spectateur la clé qui lui permette d'assimiler et de tenir pour vraisemblable ce qui se déroule sur la scène. C'est le public qui, finalement, achève l'acte magique amorcé en le douant d'existence. On

apporte au spectateur une grammaire dont il détient la syntaxe et avec laquelle il sera en mesure d'organiser son propre spectacle.

Pour compléter le schéma de perception que nous venons d'esquisser en ce qui concerne la représentation des rapports qui s'établissent entre un sujet amoureux et l'objet de son désir, nous ne saurions passer sous silence la dichotomie relevée par Wolfgang Leiner dans son article: "Deux aspects de l'amour dans le théâtre de Jean Rotrou: le romanesque et le réalisme."<sup>46</sup> Si notre interprétation intègre aisément les éléments que W. Leiner classe sous la rubrique du romanesque, force nous est à présent d'examiner ceux qui s'apparentent au réalisme afin de savoir dans quelle mesure ils s'adaptent ou, au contraire, échappent à la peinture d'une passion amoureuse qui, pour l'instant du moins, a toutes les chances de se voir agréée par les partisans de l'amour idéalisé.

## Chapitre IV

### L'amour de la représentation

#### I. Une double image de l'amour: l'amour réaliste?

Si, dans leur grande majorité, les textes dramatiques de Rotrou offrent matière à soutenir une vision de l'amour tout à fait en accord avec celle que nous avons présentée jusqu'ici, il est cependant à noter que sous ce discours d'ensemble qui s'étend de L'Hypocondriaque à Venceslas, nous pouvons discerner un discours fragmenté capable néanmoins de se constituer en guidage de réception tout à fait contraire à celui que nous avons précédemment évoqué. Ainsi que le remarque Wolfgang Leiner dans son article consacré à l'amour chez Rotrou:

A toutes ces mélodies suaves qui enchantent les âmes romanesques, les nombreuses infractions aux règles de la bienséance servent de contre-point.<sup>1</sup>

Ces "nombreuses infractions aux règles" n'ont pas manqué d'attirer le regard des critiques, et il serait vain de prétendre à l'inexistence de ces "tableaux trop peu chastes", par exemple, dont parle Viollet-le-Duc dans sa notice historique et littéraire qui accompagne

2

L'Hypocondriaque. Sans prendre toutefois l'exception pour la règle, il

est indéniable que Rotrou ait glissé dans ses textes dramatiques des sentences dont la portée trahit le tableau d'ensemble et suggèrent une peinture de l'amour tout à fait contraire à celle dont nous venons de rendre compte. Davantage que de reproduire les citations utilisées par Leiner pour illustrer sa thèse, nous aimerions compléter les remarques du critique allemand par quelques éléments passés sous silence et qui, pourtant, s'inscrivent parfaitement dans la perspective de cet amour réaliste que Rotrou a mis en scène aux côtés de sa fresque idéaliste.

#### A. La raillerie des valets

Si, comme nous l'avons vu, l'amour se moque généralement des barrières sociales en rapprochant des êtres appartenant à des rangs différents, Rotrou présente malgré tout des situations propres à atténuer le phénomène et à même d'apporter quelques nuances à l'idéalisme ambiant. La pièce qui, sans aucun doute, illustre le mieux cela est La Diane où nous assistons aux aventures d'un Lysimant résolu à oublier une paysanne désargentée pour pouvoir épouser la riche Orante, et se soumettre ainsi à l'avarice paternelle.<sup>3</sup> Dans le même ordre d'idée, le père d'Amélie ordonne à celle-ci d'épouser Eraste plutôt que Dionis qui n'est:

Qu'un simple citoyen, sans honneur, sans fortune,  
D'un sort si différent, d'une race commune,  
(Amélie, IV, iii)

A l'avarice paternelle qui, un instant, se montre susceptible d'interférer avec la toute puissance de l'amour correspond le discours dissident de ces quelques personnages subalternes qui accompagnent les



amoureux, et dont la présence ne semble motivée que par le désir du dramaturge de tempérer, sinon d'invalider, le comportement de ces derniers. Dans Clarice, c'est Alphonse qui invite le spectateur à ne pas se laisser abuser par la conduite amoureuse de Léandre:

Alphonse

C'est le style ordinaire, et, pour peu que l'on aime,  
On souffre, on brûle, on meurt: tous disent de même.  
(I, ii)

Le confident de Léandre ne reprend ici que ce que nous savions déjà grâce aux reproches qu'Hermante adressait à Félismond dans

L'Innocente Infidélité:

Hermante

Tels sont des amoureux les discours ordinaires;  
Ils réclament toujours ces morts imaginaires:  
Mais tel qui nous paroît la souhaiter le plus  
Ne la demande point qu'assuré du refus.  
(III, i)

Nous signalions dans le chapitre précédent l'emprunt de l'intrigue des Captifs à la comédie de Plaute, et remarquions que Rotrou avait greffé deux intrigues amoureuses sur un canevas qui, initialement, se voyait amputé de toute ingérence féminine.<sup>4</sup> A la relation amoureuse qui s'instaure entre Philénie et Tyndare, Rotrou fait en effet correspondre les amours de Pseudole, le geôlier de Tyndare, pour Célie, la servante d'Hégée et la confidente de Philénie. Ne jouant absolument aucun rôle déterminant dans le déroulement de l'intrigue principale, cette seconde relation amoureuse imaginée par Rotrou permet néanmoins aux Captifs de rompre quelque peu avec les traditionnelles comédies d'intrigues chères au dramaturge et de se rapprocher des comédies de mœurs qui s'imposeront au cours de la seconde partie du siècle.<sup>5</sup> Le comique des Captifs ne réside pas, en effet, dans la mise

en scène de toute une série d'imbroglis où règnent le quiproquo et le déguisement, mais bien davantage dans la juxtaposition de ces deux intrigues amoureuses où la seconde, Pseudole-Célie, offre sur le mode ironique le reflet parodié des amours dessinés dans la première, Philénie-Tyndare. Adoptant une tactique de séduction qui oblige le parfait amant à se faire poète pour s'adresser à une maîtresse convoitée, Pseudole souligne ironiquement toute la difficulté inhérente à la réalisation d'une entreprise qui, trop souvent, est présentée comme allant de soi:

Pseudole

Mais ce méchant métier trouble bien la cervelle:  
Je me laisse emporter jusqu'à suer parfois,  
M'arracher les cheveux et me ronger les doigts;  
Et quand j'ai tant rêvé que ma veine en est lasse,  
Je déteste la Muse et maudis le Parnasse.

(III, iii)

Pseudole ne se décourage pourtant pas et voici finalement la pièce de vers que l'amant est à même de déclamer:

Pseudole

(il lit)

"A Célie, galimatias.

"Geôlière des geôliers, adorable Célie,  
"J'en mets d'autres aux fers, et ta beauté me lie;  
"J'emprisonne le monde, et suis ton prisonnier;  
"Possédant les plaisirs où l'Amour nous convie,  
"Et sans cueillir les fruits de l'amoureuse vie,  
"Ne laisse pas couler ton âge printanier."

(IV, ii)

Ces vers s'apparentent suffisamment, pour être perçus en tant que tel, au langage précieux constituant le mode d'expression obligé du parfait amant, et possèdent, en outre, toute la platitude nécessaire pour s'ériger en caricature du discours amoureux et entraîner ainsi le rire du public. Dans Les Occasions perdues, c'est au tour de Lysis, le valet

de Clorimand, de brosser la caricature d'un art d'aimer qui lui demeure incompréhensible:

Lysis

O la parfaite amour que l'amour des laquais!  
 Ils ne s'amusent point à de si longs caquets;  
 Jamais les envieux sur leurs desseins ne mordent:  
 Deux mots ruinent tout, ou deux mots les accordent;  
 Sans autres compliments, tel de telle a joui,  
 Qui n'avoit dit encor que le seul mot d'oui;  
 Jamais tant de manie en leur cerveau n'habite;  
 De même que leurs pieds, leur passion va vite.  
 Pour moi, je tiens pour fou qui prend tant de souci,  
 Qui pense bien aimer, et n'aime pas ainsi.  
 Qu'à son gré cependant se comporte mon maître;  
 Dussé-je mille fois ouïr le nom de traître,  
 Fallût-il éprouver combien pèse sa main,  
 Mon oeil cède au sommeil, je lui résiste en vain.  
 (Il s'endort)  
 (III, ii)

L'écart manifeste qui sépare l'art d'aimer des maîtres de celui des valets pourrait être interprété, aujourd'hui, à la faveur de ces derniers et il serait, sans doute, tentant de se ranger aux côtés du Pseudole des Captifs ou du Lysis des Occasions perdues afin de se gausser d'une attitude galante qui n'est plus de mise. Rotrou, cependant, paraît éviter de prendre franchement parti, et il nous semble tout aussi légitime de rire avec Lysis que de rire d'un personnage qui, si l'on se souvient des théories prônées par le Roi de Hongrie de L'Heureuse Constance, appartient visiblement à cette catégorie d'individus obéissant à une "grossière humeur" les exemptant de la loi de l'amour:

Ces difformes objets qu'elle fait par mépris  
 Ne peuvent jamais prendre et ne sont jamais pris;  
 A leur grossière humeur leurs âmes obéissent;  
 Ils suivent leur justice, on les hait, ils haïssent,  
 Sans trouver toutefois leur destin rigoureux,  
 Car la loi de l'amour n'est pas faite pour eux.  
 (III, i)

La campagne de démystification ironique lancée par Lysis et Pseudole contre un idéalisme amoureux qu'ils jugent périmé rencontrera probablement une certaine sympathie dans une partie du public, trouvera un certain écho chez des personnages appartenant à la classe des laquais, elle ne sera pourtant pas encore en mesure d'entamer l'idéalisme des maîtres ni d'ébranler celui d'une autre partie du public. Comment un simple valet pourrait-il, en effet, démêler les subtiles détours de l'attitude galante, discourir sur une chose qui ne le concerne pas?

#### B. Inconstance et concupiscence

Dans la lignée de Pseudole et de Lysis, d'autres personnages se montrent extrêmement sceptiques quant à la réalité d'une vertu amoureuse dont on parle beaucoup mais qui ne se rencontre guère. Écoutons, par exemple, le Filidan de La Pélerine amoureuse:

Filidan

On se rit aujourd'hui des maris amoureux:  
Si leur femme est parfaite, elle n'est pas pour eux.  
(II, ii)

Partant de ce théorème de base, le valet de Lucidor poursuit sa démonstration et parvient à des conclusions qui remettent en cause les principes mêmes de la constance chers à tous les amoureux:

Filidan

Ces discours étoient bons au siècle d'Orianne;  
<...>  
Mais ses lois aujourd'hui passent pour rêverie,  
<...>  
La résolution de ne changer jamais  
N'est plus que la vertu des hommes imparfaits;  
On méprise leurs vœux, et cette résistance  
Qu'on fait à leurs desseins établit leur constance;

D'amans ils sont censeurs, et par des titres faux  
Vantent une vertu qui naît de leurs défauts.

(II, iv)

A ce scepticisme affiché par certains s'ajoute, très souvent, toute la série des lieux communs empruntés à la veine anti-féministe issue du Moyen Age. S'appuyant vraisemblablement sur une philosophie proche de celle soutenue par Filidan, le Duc de La Bague de l'oubli ne se fait aucune illusion sur la conduite amoureuse de la belle Liliane:

Le Duc

Je sais qu'elle est facile, et que l'honnêteté  
S'accorde rarement avecque la beauté.

(I, iv)

Nous retrouvons cette même peinture de la nature féminine dans les propos caustiques du docte médecin de Clarice:

Hippocrasse

C'est un étrange sexe, il est comme une ville,  
Difficile à garder quand sa prise est facile.

(IV, iii)

Dans L'Innocente Infidélité, c'est au tour de Clarimond de porter un jugement acerbe sur la gent féminine qu'il accuse de se complaire sous le masque de l'hypocrisie:

Clarimond

Et la possession du véritable honneur,  
Ce n'est pas où la femme établit son bonheur;  
Elle veut sembler chaste et n'aime pas à l'être,  
C'est assez de bien feindre et de la bien paroître;  
Ce titre avec l'effet lui seroit importun:  
Seule elle en a le nom, mais le vice et commun.

(II, iii)

Pourquoi, d'autre part, Amphytrion devrait-il se plaindre de la conduite de son épouse lorsque l'on sait, avec Sosie, qu'en ce qui concerne l'infidélité:

## Sosie

Ce mal est si commun que ce n'est plus un mal;  
 Le plus fin aujourd'hui le souffre par coutume,  
 Et le fou seulement de regret s'en consume?  
 (Les Sosies, II, iii)

A ce portrait peu flatteur de la nature féminine s'ajoute enfin la  
 toute puissance de l'argent dont les "traits dorés" menacent d'évincer  
 6  
 ceux du véritable amour:

## Ergaste

L'amour ne fait plus rien qu'avec des traits dorés;  
 Et de quelque beauté que la vertu se vante,  
 L'or a bien plus d'effet sur l'esprit d'une amante.  
 (Les Ménéchmes, I, ii)

En ce qui concerne le choix d'une épouse, l'homme averti recherchera  
 une femme richement dotée tout en sachant qu'il ne manque pas de  
 maîtresses capables de pallier les carences physiques et  
 intellectuelles de l'élue:

## Filidan

Pensez-y murement; folle ou sage, qu'importe?  
 Il faut considérer ce qu'elle vous apporte:  
 Les plus fins, en ce temps, épousent les trésors,  
 Et n'examinent point ni l'esprit ni le corps.  
 L'ayant, n'aurez-vous pas quelque objet qui vous plaise  
 Une femme enrichit, et la maîtresse baise

La femme est néanmoins en droit d'agir de même puisque, dans Clarice,  
 c'est Emile qui réitère le judicieux conseil de Filidan en proposant  
 à sa maîtresse un compromis susceptible de rendre acceptable le futur  
 mariage décidé par un père autoritaire. L'âge avancé et les  
 richesses d'Hippocrasse, le prétendant imposé par Horace, sont deux  
 facteurs de prime importance car, avec un peu de patience, le temps  
 améliorera considérablement la situation en se chargeant de supprimer

les inconvénients du premier tout en conservant à Clarice les bénéfices du second:

Emilie

Mais c'est un grand parti qu'une riche vieillesse;  
 <...>  
 De moment en moment vous n'attendrez que l'heure  
 Que le fâcheux s'en aille et le plaisant demeure.  
 (III, ii)

C. Verdict

Voilà qui ajoute une touche surprenante au tableau idéaliste présenté dans la première partie de notre étude. Pourtant, ces quelques exemples, soigneusement choisis et dégagés de tout contexte, ne doivent pas faire illusion et, si leur présence ne peut être contestée, il nous paraît toutefois discutable de les ériger en guidage de réception seul capable de nous dévoiler, comme le prétend Wolfgang Leiner, les intentions véritables de Rotrou. La critique s'est trop souvent concentrée sur les maximes que nous venons de citer pour affirmer ensuite avec Wolfgang Leiner qu'"elles témoignent d'une expérience vécue de leur auteur."<sup>7</sup> Ces conclusions nous semblent quelque peu arbitraires dans la mesure où, premièrement, nous retrouvons, comme dans les interprétations proposées pour Le Véritable Saint Genest, la trop grande influence de cette biographie aléatoire du dramaturge que chacun est enclin à accommoder selon ses besoins; et, d'autre part, du fait que l'on a jamais remarqué que les personnages secondaires qui exposent une vision de l'amour ancrée dans un réalisme pessimiste et peu favorable aux femmes s'avèrent en fin de compte vaincus par les amoureux dont la conduite est inscrite dans les voies de la passion idéalisée. C'est ainsi, par exemple, que Clarice,

après avoir écouté la solution envisagée par Emilie, exprime clairement la décision de ne rien changer à ses projets, et désapprouve totalement les suggestions de sa confidente:

Clarice

C'est ton raisonnement, mais ce n'est pas le mien.

<...>

Epouser Hippocrasse! ô l'outrageux effort  
Qui feroit l'union d'un corps vif et d'un mort!  
N'épouser pas Léandre! ô l'impossible envie  
Qu'un corps perdît son âme et conservât sa vie!  
Fuis, malheureuse, fuis ce funeste séjour:  
Montre à ton lâche amant un généreux amour.

(Clarice, III, ii)

La suite de la pièce établira, sans aucun doute, le bien-fondé de l'attitude intransigeante revendiquée par Clarice et permettra, dans une certaine mesure, d'assimiler rétrospectivement le discours d'Emilie à celui tenu par tous ces personnages qui, comme nous l'avons vu précédemment, se révèlent tout à fait incapables de concilier leurs prétentions anti-amoureuses avec la conduite qu'ils adoptent à l'instant même où ils se trouvent confrontés à un spectacle qui les charme.

Davantage, par conséquent, que d'atténuer une vision idéaliste de l'amour en proposant à ses spectateurs une seconde grille de lecture divergente de celle que nous avons soulignée, il semblerait au contraire que Rotrou ait voulu renforcer celle-ci en donnant à ses héros passionnés la possibilité de combattre victorieusement une idéologie qui leur est opposée et de réaffirmer ainsi la toute puissance de l'amour. En introduisant sur la scène une catégorie de personnages chargés de professer un discours voué à l'échec, Rotrou permet au spectateur attentif et favorable à une vision idéalisée de l'amour, d'établir un rapprochement entre ces personnages et les



"matamores" du théâtre de l'époque dont l'un des intérêts dramatiques résidait dans le comique inhérent à la profonde<sup>8</sup> dichotomie entre paroles et actions. Les formules désobligeantes à l'encontre de l'amour s'apparentent en effet aux professions de foi du matamore dans la mesure où elles ne dépassent jamais le stade d'une énonciation gratuite qui se voit toujours immédiatement infirmée à l'instant même où elle trouve l'occasion d'être vérifiée. Si le schéma comique issu d'un tel rapprochement demeure sousjacent dans la majorité des cas, il apparaît toutefois avec un relief parfait dans Agésilan de Colchos où le brusque changement d'attitude d'Agésilan lors de la scène du portrait:

Agésilan

Cessez, dédains, froideurs, repos, orgueil, plaisirs,  
Et cédez à l'ardeur de mes nouveaux désirs;

(I, ii)

se trouve presque immédiatement parodié par la conduite de l'extravagant Rosaran qui, après avoir réalisé qu'il se trouve en présence de Florisel, oublie subitement ses courageuses résolutions et accomplit une métamorphose rappelant, sur le mode inversé, celle d'Agésilan:

Rosaran

Tyran de libertés, Amour, peste des âmes,  
Je brise tous tes fers, j'éteins toutes tes flammes;  
Et, plutôt que jamais relever de tes lois,  
Je romprai ton bandeau, ton arc et ton carquois.

(II, ii)

Si, par analogie avec Rosaran, Agésilan tombe rétrospectivement dans la catégorie des matamores, ce n'est certainement pas du fait de la conduite amoureuse qu'il fera sienne à partir de la fin du premier

acte, mais bien au contraire à cause de sa prétention initiale à se situer hors d'atteinte des flèches de l'amour:

Agésilan

Enfin, cher Darinel, il reste de te dire  
Que de tous les sujets de l'amoureux empire  
Je suis ou le plus vain ou le plus fortuné;  
Qu'ayant le moins d'amour j'en ai le plus donné;  
Qu'aux plus heureux amans j'ai causé de l'envie,  
Et puis être avec droit satisfait de ma vie.

(I, ii)

Tout en conférant postérieurement au discours initial d'Agésilan un caractère ridicule et présomptueux, le comique consécutif à l'entrée en scène du matamore Rosaran (II, ii) se trouve à son tour accentué par la déclaration finale de celui-ci qui rappelle la position d'Agésilan avant l'épisode du portrait, position que le spectateur ne saurait maintenant tenir pour plausible après avoir assisté à la surprenante métamorphose d'un Agésilan qui, lui aussi, affirmait être capable de rompre le bandeau de l'amour. Si notre raisonnement est juste, nous devons maintenant admettre que l'attachement de certains protagonistes à présenter une image de l'amour ancrée dans une réalité trop prosaïque fasse fonction d'illusion et que, paradoxalement, la représentation d'un amour dont la toute puissance se trouve rehaussée par le recours au merveilleux magique, fonction de réalité.

Quelles que fussent les convictions intimes de Rotrou en la matière, il est évident que le dramaturge ne pouvait se permettre de s'aliéner une partie du public qui risquait de se montrer réfractaire et hostile à une telle représentation de l'amour. Les maximes empreintes d'un réalisme parfois vulgaire pouvaient à la rigueur satisfaire aux exigences des spectateurs que commençaient à lasser les

peintures traditionnelles d'un amour quintessencié, mais c'est surtout par les nombreuses scènes qui accordent une grande place aux "ardeurs lascives" et aux désirs des sens que Rotrou parvient à se concilier l'ensemble de son public.<sup>9</sup> Les détracteurs de cet amour sublimé ne voient dans ces "tableaux trop peu chastes" que la concrétisation scénique de leurs aspirations, les partisans de l'amour idéalisé se doivent, de leur côté, d'excuser ces scènes que "l'honnêteté" serait pourtant en droit de condamner, dans la mesure où elles répondent parfaitement à la logique de cette passion incontrôlable qui, dès la première vue, subjugué l'être amoureux et justifie ainsi les actes les plus répréhensibles.<sup>10</sup> Il est à regretter que la critique, dans son ensemble, n'ait retenu que la première interprétation et, avec Sainte-Beuve, se soit trop facilement persuadée que Rotrou fût "l'un des derniers Gaulois."<sup>11</sup>

Si, dans son étude consacrée à la comédie rotrouesque, Harold C. Knutson parvient aisément à démontrer l'erreur d'appréciation de Gustave Attinguer pour qui: "Les belles pièces rocambolesques de Rotrou n'ont de comédie que le nom (...). Le rire en est absent (...)," nous aimerions conclure cette section en suggérant que l'une des facettes comiques du théâtre de Rotrou consiste également dans la brusque volte-face qui s'opère chez des personnages si sûrs d'eux-mêmes et de leurs positions concernant l'amour. Eros triomphe finalement de tous les raisonnements et de toutes les déclarations de principe présomptueusement affichées: c'est dire de sa force irrésistible.<sup>12</sup>

## II. L'amour de la représentation

Et, par une soudaine et sensible merveille,  
 Jette la joie au coeur par l'oeil ou par l'oreille.  
 (Saint Genest, I, iv)

### A. Raison d'être d'un épisode superflu

Si l'on a trop souvent fait grief à Rotrou de compliquer à l'extrême l'intrigue de ses pièces par toute une série de péripéties se rattachant bien difficilement à l'action principale, il est toutefois curieux que les détracteurs d'une telle dramaturgie n'ait jamais fait mention de la seule scène qui, beaucoup mieux que tout autre exemple évoqué, se prêtait incontestablement à l'illustration parfaite de leurs critiques. Il s'agit de l'épisode marquant la fin du quatrième acte de L'Hypochondriaque: Aliaste, sous l'habit de Perside, s'entretient avec les parents de celle-ci qui s'inquiètent de voir leur fille en proie à la morosité et qui attribuent à la maladie d'amour certains symptômes manifestés:

Oronte

A la voir tous les jours pensive et retirée,  
 Ses yeux à demi clos, sa couleur altérée,  
 Je juge, conférant le présent au passé,  
 Que son esprit n'est pas comme son front glacé;  
 Et que, lorsqu'on la croit oisive et solitaire,  
 C'est lorsqu'elle est moins seule, et qu'elle a plus d'affaire.  
 L'amour est absolu dessus ces jeunes coeurs,  
 Et, comme en notre temps, il a des traits vainqueurs.  
 (IV, iv)

La seule justification que Rotrou accorde à un épisode qui souligne, une fois encore, la toute puissance d'un amour "absolu dessus ces jeunes coeurs," réside dans le stratagème conçu par Perside afin de fausser compagnie à ses parents:

Aliaste

<...> Mais comment vous soustraire  
Aux yeux de vos parents? leur soin vous est contraire,  
Et quoi qu'on vous épie avec peu de raison,  
Seule, vous ne pourrez sortir de la maison.

Perside

J'en conçois le moyen.

(III, iv)

Tout comme Aliaste, le spectateur est, pour l'instant, laissé dans l'ignorance du moyen envisagé et ce n'est qu'à la fin de l'acte suivant que nous pouvons mesurer toute l'ineptie de l'entreprise et juger ainsi du caractère superfétatoire de l'épisode en question. Il est, en effet, difficile d'admettre que le moyen le plus efficace qu'ait trouvé Perside pour se soustraire aux yeux de ses parents fût un déguisement que l'on abandonnera presque immédiatement après l'avoir endossé, avant le prochain retour sur scène. Entièrement libre de ses allées et venues, comme le confirme l'entretien avec Cloridan au début de la pièce ou encore celui avec le page (II, iv) et avec Aliaste (III, iv), Perside aurait très bien pu profiter de l'une de ses promenades champêtres pour se lancer à la recherche de son amant. Si la petite mascarade orchestrée par Aliaste procure un plaisir certain au père de la jeune fille:

Oronte

Aliaste, est-ce vous? Dieux! cette ressemblance  
Me charme, et tient encor mon esprit en balance.  
Ma fille a même poil, mêmes yeux, même teint:  
L'agréable transport dont je me sens atteint!  
Qu'en ce déguisement mon esprit se récrée,  
Et que le souvenir de mon erreur m'agrée!

(IV, iv)

elle est loin, toutefois, de lui arracher un assentiment sur une aventure qui lui demeure totalement étrangère:

## Aliaste

Ah! que, si tu savais quel sujet nous y porte,  
 Ce jeu ne t'aurait pas agréé de la sorte:  
 Un pareil passe-temps n'eût pas été si doux!  
 Sous mes habits, Perside, attend au rendez-vous.  
 Amour, guide nos pas, et fais que ce voyage  
 Soit la fin de nos maux, ou celle de notre âge.  
 (IV, iv)

Pour être plausible, le parfait stratagème aurait évidemment demandé à ce qu'Aliaste ne laisse pas tomber le masque à la fin de la scène et qu'il puisse continuer à jouer le rôle de Perside pendant l'absence de celle-ci. Si Rotrou avait choisi cette option il eût été dans l'obligation de rompre l'équilibre de la pièce en retranchant l'intrigue amoureuse entre Cléonice et Aliaste qui exige le départ de ce dernier en compagnie de Perside. En conservant intacte la structure de sa pièce, Rotrou donne ainsi à Aliaste la possibilité de laisser tomber le masque et de recueillir les louanges d'Oronte; plus important, l'épisode ne requiert pas de ce fait que les deux parents se laissent abuser par le déguisement du jeune homme. Immédiatement après l'entrée en scène d'Aliaste, les didascalies indiquent que "la mère reconnaît que ce n'est pas sa fille, et Aliaste lui fait signe que c'est un jeu;" Clarinde sera ainsi en mesure d'intervenir régulièrement au cours de l'épisode pour, d'une part, induire chez le spectateur l'émotion d'Oronte et, d'autre part, souligner constamment la présence d'Aliaste sous le déguisement de Perside ce qui oblige, par conséquent, le spectateur à ne pas perdre de vue, comme dans la scène de La Célime dont nous avons déjà parlé, la maîtrise parfaite de l'acteur et goûter le plaisir de l'illusion dont est victime Oronte:

## Clarinde

Que l'un est abusé, que l'autre sait bien feindre!  
 Ah! le doux passe-temps! dieux! comment se contraindre?  
 (IV, iv)

Le déguisement est ensuite définitivement abandonné puisqu'il s'avère évident que Perside et Aliaste ont recouvré leur identité respective dès leur prochain retour sur scène: le page reconnaît Perside et s'excuse immédiatement de la fausse nouvelle transmise à Cloridan (V, iii); Cléonice, de même, n'hésite pas un seul instant pour se jeter dans les bras d'Aliaste et le couvrir de baisers (V, v). L'affirmation de Knutson selon laquelle le déguisement de Perside et d'Aliaste "will allow them to observe their former lovers without being recognized," se voit ainsi infirmé par le texte de la pièce, mais aussi par l'illogisme qui conduirait deux individus à échanger mutuellement d'apparence en espérant de la sorte pouvoir être en mesure d'observer sans être reconnus.

13

Bien moins encore rattaché à l'intrigue principale de L'Hypocondriaque, que ne le sera l'épisode de Pseudole-Célie qui présente tout de même l'avantage, ainsi que nous le disions, de marquer un contraste avec l'amour de Philénie pour Tyndare dans Les Captifs, le bref intermède d'Aliaste ne trouve sa raison d'être que dans la mesure où il peut s'interpréter comme la mise à l'épreuve d'un procédé dramatique que Rotrou reprendra et amplifiera dans ses pièces à venir. L'analyse de Knutson quant à la teneur ironique de ce même épisode est suffisamment convaincante pour qu'il nous soit permis de conjecturer le succès de cette scène et de penser que Rotrou ait, par conséquent, décidé de faire du procédé du déguisement un élément capital de sa dramaturgie.

14

Si l'épisode d'Aliaste offre un

excellent point de départ capable de mettre en évidence la présence de l'ironie dans le théâtre comique de Rotrou, il s'intègre d'autre part à notre étude dans la mesure où il souligne cette fascination pour le spectacle que nourrissent les personnages amoureux dont nous avons déjà parlé.

## B. La fascination du spectacle

Ce spectacle animé de grâce et de beauté  
Aux plus indifférens ravit la liberté.  
(Célie, I, 1)

Dans la lignée de Pétrarque et de la grande majorité des poètes de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle et du début du XVII<sup>ème</sup>, le personnage amoureux mis en scène par Rotrou est essentiellement un regard. C'est par les yeux, ces "vrais espions et portes de l'âme,"<sup>15</sup> que les traits d'amour sont entrés dans son cœur pour y infliger une blessure sans remède qui s'extériorise par une métamorphose du comportement:

Crisante

Et pour guérir le cœur, commencez par les yeux:  
Par ces portes des cœurs l'amour fait la blessure,  
Et par elles l'amant doit commencer sa cure.  
(Crisante, II, iv)

Amants, mais aussi amantes, restent conquis en premier lieu par le spectacle qui s'offre à leurs regards, ou s'organise dans leur imagination. Spectacle qui agit assez fortement sur les sens pour créer l'amorce d'un désordre physiologique que traduit la montée incoercible de la passion amoureuse. Ces brusques métamorphoses qui affectent les protagonistes au moment même où ils s'y attendent le moins, sont induites par la vision d'un spectacle dont l'impact réside dans une



mise en scène permettant l'effet de surprise et l'enchantement des sens. Afin de contempler à loisir l'original d'un portrait dont, l'on s'en souvient, Agésilan était tombé amoureux, celui-ci se présente à la cour de la reine de Guindaye sous le déguisement féminin de Daraïde. La séduction de Diane obéira au judicieux conseil de Darinel qui suggère à son maître d'organiser un véritable spectacle dans le but de charmer la jeune fille:

Darinel

Au lieu de vous offrir faites qu'on vous désire.  
 <...>  
 Diane, de ce pas où sa chambre regarde,  
 <...>  
 Pourra peut-être ouïr les aimables accens  
 Dont votre belle voix sait enchanter les sens;  
 Ses accords mariés à ceux de la guiterre,  
 Peuvent, si vous voulez, charmer toute la terre.  
 (Agésilan de Colchos, II, iii)

Le stratagème proposé par Darinel s'avère excellent à plus d'un titre puisque non seulement Diane est immédiatement conquise par la beauté du spectacle qu'elle a surpris du haut d'une galerie:

Diane

Jamais de si douce harmonie  
 Mes sens furent enchantés.  
 Outre la voix, sa grâce est infinie,  
 Et son visage a d'extrêmes beautés:  
 Elle a des qualités à charmer tous les sens.  
 Un mot, belle étrangère; attendez, je descends,  
 (II, iv)

mais, également, c'est au tour d'Ardénie, la cousine de Diane, de tomber littéralement amoureuse de Daraïde. Sans insister ici sur le plaisir possible que cette partie du public réfractaire à une peinture idéalisée de l'amour pouvait tirer des nombreux élans de tendresses équivoques auxquels se livre le trio féminin, l'on remarquera simplement que Diane, une fois renseignée sur la véritable identité

de la "belle étrangère" (IV, ii), refuse néanmoins de mettre un terme au spectacle qui l'a initialement conquise et continue, jusqu'à la fin de la pièce, de se prêter au jeu lui permettant d'aimer le prince de Colchos sous les traits de Daraïde. Si la représentation peinte de Diane avait été à même de faire naître la passion amoureuse chez Agésilan et si la réalité de la jeune fille s'était montrée en mesure de se substituer favorablement à la fiction du portrait, il reste à savoir si Agésilan parviendra à imposer à Diane une réalité capable d'effacer Daraïde, ce personnage illusoire dont les charmes mystérieux mettent encore en émoi l'entourage de la reine Sidonie. Réalité et illusion demeurent si étroitement liées au cours de la pièce que le spectateur est, en effet, en droit d'hésiter quant à la profonde authenticité d'une passion qui, à l'évidence, naît et se perpétue moins selon les seules exigences du dieu Amour que selon l'engouement manifeste pour les pièges de l'illusion:

Diane

Madame, prenez part en ces douces merveilles;  
Laissez à ces doux airs enchanter vos oreilles;  
Donnez-vous le plaisir de l'entendre un moment,  
Et vous estimerez ce divertissement.

(Cléagénor et Doristée, III, i)

C'est ici au tour de la Diane de Cléagénor et Doristée d'encourager Dorante à se laisser séduire par Doristée travesti en page qui aura, quant à elle, bien des difficultés pour échapper aux avances pressantes, non seulement, de Diane et de Dorante, mais aussi à celles du mari de cette dernière. Comment, en effet, pourrait-on résister à un spectacle qui, si l'on en croit les éloges de Diane, serait même capable d'émouvoir la nature puisque Philémond, bien avant l'acteur

Genest, semblerait en mesure d'ériger en vérité tangible une "fable ancienne":

Diane

Son entretien est rare, et celui dont la voix  
Anima des rochers et fit danser des bois,  
N'eut rien de comparable aux charmes de la sienne.  
Il fait des vérités de la fable ancienne;  
Et par des airs si doux il enchante nos sens,  
Que l'oreille est ravie à ses moindres accens.  
Mais la guitare, jointe à sa voix délectable,  
Est en ses belles mains un charme inévitable.

(III, 1)

L'allusion à la légende d'Orphée ne se borne pas simplement à souligner les charmes reconnus à Philémond, elle permet également au spectateur au courant de l'identité d'emprunt de Doristée de voir à quel point Diane se laisse prendre au piège d'une illusion qu'elle accentue elle-même du fait du surcroît de théâtralité qu'elle confère à Philémond en l'assimilant à un acteur capable de faire "des vérités de la fable ancienne."

Si les spectacles organisés par ces nouveaux personnages-acteurs que sont Agésilan-Daraïde ou Doristée-Philémond, s'entourent de chants et de musique pour parfaire leur impact sur le destinataire, ce sera le plus souvent une note de tristesse ou de mélancolie qui, tout en rehaussant le charme de celui ou de celle que, brusquement, l'on découvre au détour d'un chemin, échoué sur une plage, ou, mieux encore, paisiblement endormi à l'ombre d'une forêt, sera à même de déclencher la passion amoureuse:

Alexandre

L'état où vous étiez n'a pu tromper mes yeux,  
Et je vous ai jugée un chef-d'oeuvre des cieux:  
Il est certain qu'alors vos soupirs et vos larmes  
Aidoient pour me toucher le pouvoir de vos charmes,  
<...>  
D'une grande beauté la puissance est si grande

Qu'elle surprend, ravit, lie, oblige, commande,  
 Trouve partout entrée, et de ses spectateurs  
 Se fait des partisans et des adorateurs.  
 (Les Deux Pucelles, IV, ii)

Le soudain amour qu'Alexandre porte à Léocadie est induit par le même type de spectacle qui, dans L'Heureux Naufrage a frappé la vue de la reine de Dalmatie:

Salmacis

O que d'un trait fatal mon âme fut touchée,  
 Quand sur ton corps mourant j'eus la vue attachée!  
 Tout souillé du limon dont tu fus emporté,  
 Tu me ravis les sens, le coeur, la liberté;  
 Ton visage tout pâle eut d'invincibles charmes;  
 Je crus qu'un dieu mouroit, et je versai des larmes.  
 (III, ii)

L'émotion que suscitent ici les "invincibles charmes" de Cléandre, rescapé d'un naufrage, confirme parfaitement les propos d'Alexandre soulignant le pouvoir d'envoûtement que possède la beauté d'un spectacle sur ceux qui le contemplent. <sup>16</sup> Dès lors, comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, nul n'est en mesure de s'opposer victorieusement à ce dieu Amour dont la puissance incontestable ne saurait être diminuée, ainsi que le remarque Cassie, par l'emploi d'un euphémisme rassurant:

Cassie

Et je résiste en vain à ce dieu triomphant  
 A qui vous ne donnez que le titre d'enfant.  
 (Crisante, I, ii)

Vaincu par les charmes de sa prisonnière, Cassie se laissera emporter jusqu'aux dernières extrémités dont la faute sera imputée aux impératifs de l'amour: "Les crimes sont légers quand l'amour est extrême" (II, iv). De la même manière, Hercule rejette sur la beauté d'Iole la responsabilité de la guerre contre Oechalie (Hercule mourant I, iii), et il suffit que le héros d'Agésilan de Colchos contemple le

portrait de Diane pour qu'il en devienne subitement amoureux (I, ii). La simple évocation des beautés d'une reine suffit au prince qui l'entend pour qu'il s'en éprenne sur le champ (Les Occasions perdues, IV, i; L'Heureux Naufrage, V, i), et c'est après avoir entendu les mérites reconnus à Rosélie que la reine de Dalmatie de L'Heureuse Constance entreprend un pèlerinage pour juger de visu la puissance des attraits de la jeune fille:

La reine

Passant pour visiter les saints lieux d'Italie,  
Nous avons entendu le nom de Rosélie;  
D'avoir l'honneur de voir sa divine beauté;  
Et certes le bonheur d'avoir vu ce visage  
Me fait infiniment estimer mon voyage.

(V, iv)

Si le déguisement de Rosélie, au début de la pièce, avait été à l'origine de la passion du roi de Hongrie pour une personne qui n'intéressait jusque-là qu'Alcandre, le frère du monarque, et Pâris, l'amoureux éconduit; un autre déguisement, celui cette fois revêtu par Arthémise, la reine de Dalmatie, est à son tour capable de produire suffisamment d'effet à la fin de la pièce sur ce même monarque pour que celui-ci consente d'épouser celle qu'il avait initialement congédié. En rétablissant, in extremis, un équilibre compromis précisément par le recours à un déguisement, la petite comédie jouée par Arthémise permet un dénouement heureux au cours duquel, comme par exemple dans L'Hypocondriaque, La Célimène, La Bague de l'oubli, Agésilan de Colchos pour ne citer que quelques pièces, mais aussi, comme nous le verrons plus loin, dans Le Véritable Saint Genest, se trouve réaffirmé, une fois encore, l'engouement manifeste des personnages-spectateurs à l'égard des pièges de l'illusion dramatique que leur tendent tous ces personnages-acteurs dont Rotrou

peuple son théâtre et qui, peut-être, doivent beaucoup au personnage d'Aliaste tel que nous l'avons vu à l'oeuvre dans la scène déjà mentionnée de L'Hypochondriaque:

Timandre

O l'agréable jour! que ce déguisement  
 Nous comble tous d'honneur et de contentement!  
 (L'Heureuse Constance, V, iv)

L'attrait de l'illusion ou, plus généralement, le pouvoir de séduction qu'exerce la beauté d'un spectacle sur ceux ou celles qui, volontairement ou non, y sont exposés se manifeste encore dans Célie où le spectacle de la beauté de deux jeunes filles se jouera dans un décor déjà empreint de théâtralité et d'illusion. Véritable spectacle dans le spectacle, la présence de Célie et d'Ismène éclipse en effet les "pompeux ornements" des jeux du carnaval, et la beauté des deux jeunes filles subjugué l'ensemble des spectateurs:

Don Alvare

Mais entre autres deux soeurs, vives sources de flammes,  
 Deux vivantes prisons des libertés des âmes,  
 D'un offusquant éclair, de rayons éclatans,  
 Eblouirent les yeux de tous les assistans.  
 <...>  
 Mais toutes deux enfin n'ont rien que de céleste,  
 Et, soit en leurs discours, en leur rire, en leur geste,  
 Jamais rien de si beau ni de si gracieux  
 Ne satisfait l'oreille et n'enchantait les yeux;  
 Chacun se souhaite tout d'yeux et tout d'oreilles  
 Pour mieux ouïr et voir ces charmantes merveilles.  
 Ce spectacle animé de grâce et de beauté  
 Aux plus indifférens ravit la liberté,  
 Dans les coeurs les plus froids mit des flammes secrètes,  
 Interdit les esprits, tint les langues muettes,  
 Et fit à tous les yeux perdre le mouvement.  
 Pour les laisser ouverts en ce ravissement.

(Célie, I, 1)

Ici le merveilleux chrétien sert admirablement le merveilleux magique et le spectacle que constitue la présence des deux soeurs se voit doté

d'une origine divine. Nous retrouvons le même procédé dans Iphigénie où c'est au tour d'Agamemnon d'évoquer le spectacle de la beauté en l'assimilant à un "tableau de l'essence divine" qui ne saurait être qu'un "présent des cieux" (II, ii); un "chef-d'oeuvre des cieux" affirme Rosélie dans L'Heureuse Constance (V, iv).

Tous ces éléments auxquels il convient d'ajouter les références constantes à ces "mouvements secrets" ou encore ce "charme aux libertés fatal" (Don Bernard de Cabrère, III, i), tendent, on le constate, à appuyer la déclaration de Philénie selon laquelle les hommes ne peuvent prétendre à aucune initiative devant cet amour que "les dieux ont envoyé pour le repos des hommes" (Les Captifs, I, i). Ainsi, progressivement, s'impose la vision d'ensemble d'un univers livré aux mains d'une divinité toute puissante qui, pour son propre compte, organise un spectacle en chargeant le dieu Amour dont nous avons mesuré l'immense pouvoir de semer la perturbation parmi les hommes.

### C. La tentation du désespoir

"Seremos, yo el Autor en un instante,  
tú el Teatro, y el hombre el recitante."  
(Calderón, El Gran Teatro del Mundo.)

Jouant sur la scène du monde un rôle qu'ils n'ont pas choisi, les personnages de Rotrou semblent, de prime abord, ne posséder aucun moyen de prévoir et surtout d'influer le dénouement d'une pièce dont ils sont, à la fois, les acteurs involontaires et les spectateurs impuissants à résister à la forte influence qu'exerce sur eux la présence d'un spectacle qui s'offre à leurs yeux. La première

constatation qui émane de ce que nous avons dit au sujet de l'amour rotrouesque serait certainement la pénurie de liberté et de responsabilité dont font preuve les héros mis en scène par Rotrou: facilement victorieux d'une "timide" raison, l'amour naît de la volonté des dieux. La passion amoureuse est systématiquement présentée soit comme le produit d'une infernale machination, soit encore comme l'image d'une éternelle béatitude que l'on reçoit bien plus que l'on ne provoque:

Philénie

Et c'est en ce transport, dont mon âme est ravie,  
Que véritablement je sais goûter la vie,  
Et que j'apprends qu'on peut posséder en ces lieux  
Un repos aussi pur qu'on le promet aux cieux.  
(Les Captifs, II, iii)

Placé constamment sous le regard d'un Spectateur divin, ainsi que l'illustre par exemple la remarque de Florimant s'apercevant de la présence inopportune de Pamphile, son ami et rival en amour:

Florimant

Quelle fatalité vous cacheoit en ces lieux,  
Au point que je croyais n'être vu que des cieux?  
(La Céliane, III, iii)

l'homme-acteur se trouve non seulement réduit à la simple récitation du rôle qui lui incombe, il se voit d'autre part privé du recul nécessaire lui permettant de déchiffrer un univers qui souvent semble se dérober sous ses pas et ne lui donne ainsi d'autre alternative que de douter de tout, y compris de lui-même. L'univers des Ménechmes ne saurait être convenablement appréhendé par des personnages qui, tout en multipliant les points de vue sur le monde où ils se meuvent, s'avèrent dans l'impossibilité flagrante d'établir la primauté de leur perspective sur celle des autres. Le jeu de cache-cache



involontaire de Ménéchme Sosicle et de son jumeau Ménéchme Ravi déconcerte l'ensemble des protagonistes de la pièce qui en viennent à ne plus savoir qui ils sont dans un monde où l'illusion et la réalité paraissent indiscernables:

Messénie

Que voyez-vous, mes yeux? ô prodige! ô merveille!  
Je doute si je vis, je doute si je veille.

(V, vii)

En voyant surgir Ménéchme Ravi qu'il prend évidemment pour son maître Ménéchme Sosicle qu'il sait, au même moment, en compagnie d'Erotie qui, de son côté, est persuadée être courtisée par Ménéchme Ravi, Messénie est logiquement amené à se poser la question des frontières incertaines du rêve et de la réalité, de la contamination de la vie par le songe. Comme dans El Gran Teatro del Mundo du dramaturge espagnol, l'univers mis en scène par Rotrou semble, en effet, s'être métamorphosé en théâtre soumis aux ordres d'un Créateur du monde assumant les fonctions de directeur de troupe et se divertissant d'un spectacle dont il est seul, avec les véritables spectateurs, à posséder le code:

17

Clorimand

Dieux! Quand finirez-vous ce dédales d'erreurs?  
Lysis, puis-je être ici, chez elle, et chez la reine?  
Hélas! quel Jupiter baise mon Alquemène?

(Les Occasions perdues, V, ix)

Protagoniste d'un drame dans lequel illusion et réalité se mêlent, identité et apparence se confondent, Clorimand grossit le rang des nombreuses victimes du même type d'illusion qui frappait les personnages des Ménéchmes. En établissant un parallèle entre sa situation et celle d'Amphytrion, Clorimand rapproche également l'univers des Occasions perdues de celui des Sosies où le constat

établi par les deux personnages de la pièce pourrait constituer le leitmotiv de la grande majorité des héros de Rotrou:

Sosie

Quelque savant démon, en la magie expert,  
Fait qu'ainsi tout se change, et se double et se perd.  
(II, iv)

Amphytrion

Je trouve tout changé, tout ici est confus;  
On s'y perd, on s'y double, on ne s'y connoît plus.  
Cet importun destin, qui brouille toutes choses,  
Aura mêlé Naucrète en ces métamorphoses:  
Nous sommes deux doublés; celui-là s'est perdu.  
(IV, i)

Sosie et Amphytrion, sachant pertinemment qu'ils sont bel et bien eux-mêmes, il faut par conséquent qu'ils soient victimes d'une imposture ou "doublés" à cause d'un charme mystérieux qui s'exerce à leurs dépens. De la même manière, en entendant une voix lui enjoignant de poursuivre son personnage, l'acteur Genest ne sait pas s'il est directement inspiré par le Ciel ou, tout simplement, victime de la plaisanterie de l'un de ses camarades:

Genest

Mais, ô vaine créance et frivole pensée,  
Que du ciel cette voix me doive être adressée!  
Quelqu'un s'apercevant du caprice ou j'étois,  
S'est voulu divertir par cette feinte voix.  
(Saint Genest, II, ii)

Ces quelques exemples tendraient à confirmer la remarque de Jacques Morel selon laquelle l'univers dramatique où évoluent les héros mis en scène par Rotrou serait bien le royaume de l'illusion, imperméable à la connaissance:

Les yeux du corps ni ceux de la raison n'en peuvent saisir les significations. Tout s'y transforme, tout y semble fluent et caduc.<sup>18</sup>

L'histoire de l'amour apparaît dès lors comme extrêmement problématique dans la mesure où, s'inscrivant dans un tel univers, elle en subit les contraintes et se trouve assujettie elle aussi aux engagements du hasard et de l'apparence. Subitement épris d'un être que l'on ne devrait pas aimer ou, plus souvent encore, victimes de l'apparence de celui ou de celle qui cache sa véritable identité sous un déguisement de l'autre sexe, les personnages de Rotrou seraient très certainement en droit de revendiquer pour eux-mêmes la question deux fois énoncée au cours de la première réplique du roi de Hongrie de L'Heureuse Constance:

Comment pourra l'Amour finir heureusement  
Ce que nous commençons par un déguisement?  
(I, i)

La question dépasse assurément le cadre de la pièce et s'avère pertinente pour compléter le tableau que nous avons proposé de l'amour rotrouesque.

S'inspirant largement de ce lieu commun de l'humanisme qui marque la comparaison de l'homme à un acteur et du monde à un théâtre, Rotrou complète le thème traditionnel du theatrum mundi en ne se bornant pas à faire de Dieu un spectateur et un juge mais, comme chez Calderón, en accordant à la divinité un rôle d'auteur et de directeur de théâtre.<sup>19</sup> Maître décorateur, le Dieu chrétien du Véritable Saint Genest a apporté la lumière au monde, a rendu visible ce qui se passait sur la scène du monde et, en quelque sorte, a élaboré puis contrôlé le décor de l'univers:

Adrian

C'est lui qui du néant a tiré l'univers,  
Lui qui dessus la terre a répandu les mers,  
Qui de l'air étendit les humides contrées,

Qui sema de brillans les voûtes azurées,  
 Qui fit naître la guerre entre les élémens,  
 Et qui régla des cieus les divers mouvemens;  
 <...>  
 Il est maître de tout, comme il en est la source.  
 (III, 11)

De la même manière, ce ne peut être que la Providence qui, une fois satisfaite, semble-t-il, de toutes les péripéties et de tous les imbroglios dans lesquels elle a plongé les victimes de la passion amoureuse, intervient, à l'image de Diane dans Iphigénie (V, 111), d'Hercule descendant du ciel dans Hercule mourant (V, iv), ou encore de Jupiter des Sosies (V, vi), pour réconcilier les amants et dénouer une intrigue apparemment sans issue:

#### Alphrède

Cher Cléandre, enfin les dieux propices  
 Du milieu de nos maux ont tiré nos délices.  
 Adressons mille vœux et dressons mille autels  
 A ces sacrés auteurs du destin des mortels.  
 (La Belle Alphrède, V, xi)

Dans un monde régi par les desseins, souvent impénétrables, d'un metteur en scène divin, il est inévitable que l'homme-acteur ne puisse avoir qu'une perception défectueuse des choses et, comme nous le disions plus haut, qu'il ait souvent bien des difficultés à discerner le vrai du faux, l'illusion de la réalité. "J'ai pris sa mort pour vraie et ce n'était que feinte," s'écrie le Pridamant de Corneille lorsqu'il apprend que ce qu'il croyait être les funestes aventures de son fils n'est en fait que "la triste fin d'une pièce tragique," (L'Illusion comique, V, v); chez Rotrou les exemples abondent où, telle Orante contrainte d'avouer sa défaite:

Ce feu, que je crus de nature  
 A ne nous brûler qu'en peinture,  
 Et n'avoir pour flambeau qu'un pinceau seulement,  
 Je sens qu'il me dévore, et qu'il est en mon âme

Une si vive flamme,  
 Qu'Etna ne brûle pas d'un feu si véhément  
 (La Belle Alphrède, IV, ii)

devant l'amour que lui inspire Cléomène qui n'est autre qu'Alphrède déguisée en jeune cavalier; l'on assiste à la méprise de personnages trompés par l'apparence objective des choses et confirmés dans l'erreur par l'aveuglement de la passion amoureuse.<sup>20</sup> L'ignorance de certains détails ou des changements intervenus dans le coeur de l'interlocuteur entraîne, dans tous les genres dramatiques pratiqués par Rotrou, des erreurs que favorise la nature de la passion amoureuse telle que l'exploite le dramaturge: Alidor, entendant Célimène soupirer pour Floridan, croit qu'elle est finalement amoureuse de lui. Deux raisons sont à l'origine de la méprise du malheureux Floridan: une passion qui se voudrait récompensée et les encouragements naguère prodigués (Célimène, III, i); la reine de Naples des Occasions perdues, en affirmant en présence de son soupirant Cléonte qu'elle ne peut se résoudre à épouser le roi de Sicile et préfère se montrer "indulgente à [ses] jeunes désirs" (IV, vi), persuade facilement l'amoureux éconduit qu'il est enfin aimé:

Cléonte

Le ciel est favorable à ma fidèle flamme,  
 Enfin ma passion triomphe de son âme,  
 C'est enfin dessus moi qu'elle a jeté les yeux.  
 (IV, vi)

Les apparences sont, une fois encore, décevantes puisque c'est Clorimand et non Cléonte qui occupe les pensées de la souveraine. Dans Clarice, c'est au tour de Léandre, se faisant passer pour le fidèle serviteur du père de l'héroïne, de se laisser abuser par une interprétation inadéquate des propos d'Alexis. Ayant accepté d'aider son ami Hortense-Léandre à empêcher le mariage forcé de Clarice avec

le débile Hipprocrasse, Alexis ajoute qu'il y prendra lui-même "un intérêt extrême" (II, iv); il veut ainsi laisser entendre qu'il aime Clarice, ce que le spectateur n'ignore pas, mais son interlocuteur, lui-même amoureux de la jeune fille, n'hésite pas un instant à croire que la réplique d'Alexis est inspirée par la seule amitié:

Hortense

Obligéant ses amis on s'oblige soi-même.  
Ne différons donc point, ménageons bien le temps.  
(II, iv)

Dans la même scène, apprenant enfin qu'Alexis aime Clarice, Léandre a un malaise qu'il explique par une maladie de coeur; le mot est bien évidemment à double entente pour Léandre et le spectateur, mais Alexis le comprend au propre et, pour distraire son ami, ne trouve rien de mieux que de l'entretenir précisément de cet amour qui est à l'origine du malaise d'Hortense:

Alexis

Reprends, reprends courage, Hortense, et t'évertue;  
Et pour te divertir parlons un peu d'amour:  
Tu sais que mon espoir finit avec le jour,  
Si tu n'es favorable à l'ardeur qui me presse.  
(II, iv)

Les malheurs de Dom Lope de Lune, dans la tragi-comédie de Dom Bernard de Cabrère, résultent pour une grande part de quiproquos analogues (IV, iii), (IV, iv), (V, ii, iii et iv); dans Bélisaire (II, iii), ignorant que la froideur des propos d'Antonie n'est motivée que par la présence cachée de l'impératrice, Bélisaire imagine tout de suite que ce n'est autre qu'Antonie qui met ses jours en péril; de même, abusé par le rôle imposé par la reine de Naples à sa demoiselle de compagnie, l'amoureux de celle-ci pense qu'Isabelle s'est détachée de lui (Les Occasions perdues, IV, iii). Enfin, pour mettre un terme à une

liste qui est loin d'être exhaustive, mentionnons encore la pièce intérieure de Saint Genest où Natalie, voyant apparaître "seul et sans fers" Adrian qui vient d'être emprisonné pour avoir professé le christianisme, conclue immédiatement que son mari a abjuré sa religion pour sauver sa vie, alors qu'Adrian a tout simplement obtenu un instant<sup>21</sup> de liberté pour dire adieu à sa femme (IV, ii et iii).

Si, comme nous l'avons suffisamment souligné, toute apparence peut s'avérer trompeuse dans un monde régi par l'Amour qui, à l'image du cercueil de L'Hypochondriaque, ne renferme jamais tout à fait ce qu'il paraît, il est toutefois à remarquer que Rotrou semble attacher une très grande importance à préserver son public des nombreuses erreurs d'appréciations commises par les personnages de ses pièces. Harold Knutson, pour l'ensemble du théâtre de Rotrou et, plus récemment, Georges Forestier, pour la Célimène, se sont attachés à rendre compte de l'ironie subséquente à un procédé dramatique utilisé par un dramaturge qui, pour reprendre les mots de Knutson, s'affirme<sup>22</sup> "reluctant to mystify his audience for any length of time." En instaurant, comme par exemple dans Les Ménechmes ou Les Sosies, une différence de savoir entre l'observateur et la victime: le public informé et le personnage aveugle, Rotrou confère au spectateur un don surhumain d'ubiquité qui assimile celui-ci au Spectateur divin en lui permettant de jouir d'un point de vue sur le monde identique au sien. Soumis, de leur côté, aux desseins impénétrables d'un metteur en scène divin, les personnages de Rotrou paraissent, dans cette perspective, totalement impuissants à porter sur le monde dans lequel ils vivent un jugement satisfaisant.

Ainsi que le souligne à propos le personnage du décorateur que Rotrou met en scène dans Saint Genest (II, 1), il est tout à fait normal que les décors dessinés pour la pièce semblent inadéquats aux yeux de Genest puisqu'ils ont été conçus pour un spectacle qui ne s'adresse pas aux acteurs, mais au contraire à un spectateur qui n'aura, quant à lui, aucune difficulté pour organiser en un tout cohérent les apparences trompeuses de la toile peinte.

De même que la présence de l'empereur Dioclétien pour qui la pièce va être jouée sera en mesure de doter les décors d'une magnificence jusque là insoupçonnée, la présence du Spectateur divin est, elle aussi, en mesure de conférer un sens à la comédie humaine. Devant l'Oeil divin qui justifie, qui communique une valeur sûre et unique parce que situé hors de la scène du monde et préservé, de ce fait, des erreurs d'appréciations inhérentes à celle-ci, l'homme est désormais à même de faire face à l'illusion qui l'entoure et  
23  
s'avère capable de l'assumer.

Dans Le Véritable Saint Genest, la prise de conscience de l'illusion va conduire l'acteur à s'efforcer d'échapper au rôle qui lui incombe en choisissant, tout simplement, de devenir véritablement ce qu'il était, malgré tout, appelé à jouer:

Genest

Ce monde périssable et sa gloire frivole  
Est une comédie où j'ignorais mon rôle;  
<...>  
J'ai souhaité longtemps d'agréer à vos yeux;  
Aujourd'hui je veux plaire à l'empereur des Cieux;  
Je vous ai divertis, j'ai chanté vos louanges;  
Il est temps maintenant de réjouir les Anges.  
(Saint Genest, IV, vii)

Pourtant, même si Genest peut, en se dépouillant du rôle d'Adrian, revendiquer l'affirmation d'un destin personnel que lui garantit



maintenant la présence de Dieu, l'acteur ne fera cependant autre chose que de se plier, comme nous le verrons, aux exigences d'un nouveau metteur en scène. Par contre, en s'appropriant le rôle de démiurge et en établissant, par là même, un lien de complicité avec les spectateurs, le personnage-acteur de la dramaturgie rotrouesque trouvera, quant à lui, le moyen infaillible pour échapper au monde incertain et fluctuant dans lequel il évolue.

Ainsi que le suggère non seulement l'ensemble du théâtre de Rotrou mais aussi l'art baroque de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il semblerait qu'accepter l'apparence trompeuse des choses soit, en définitive, une étape nécessaire dans le drame de l'expérience spirituelle, tout comme assumer le paraître l'est certainement au niveau profane, dans l'aventure de la comédie humaine. De la même manière que l'apparence défectueuse des décors ne saurait condamner l'acteur à la passivité et au refus de jouer, dans le cadre des contraintes inéluctables qui président la destinée de l'homme, celui-ci possède néanmoins la possibilité de s'ériger lui-même en organisateur de spectacle dont la fonction première sera, à l'échelle humaine, d'imiter l'action divine en s'arrogeant le privilège d'imposer à la grande scène du monde un théâtre supplémentaire où pourra finalement s'exercer la maîtrise de l'individu; de recréer un univers<sup>24</sup> qu'il pourra dominer et qui ne se dérobera plus.

Si, en effet, l'univers mis en scène par Rotrou correspond parfaitement à la conception que le monde est un théâtre sur lequel les hommes sont acteurs et spectateurs d'une comédie à laquelle tous se laissent prendre, seuls ceux qui auront conscience de prendre part et d'assister à un spectacle illusoire seront en mesure d'assumer

convenablement leur rôle. Jouer, mais en sachant cette fois  
pertinemment que l'on joue, reviendra à transformer l'incertitude  
radicale d'une destinée soumise aux caprices d'un metteur en scène  
muet en une certitude intérieure et, tout en se donnant ainsi un moyen  
d'échapper au désespoir, pourra en outre permettre à l'homme de se  
passer de la présence d'un observateur externe et divin; mieux encore,  
d'en occuper la place.

## Chapitre V

### Théâtre du monde: un exemple à suivre

Au seuil de l'âge classique, le signe cesse d'être une figure du monde; et il cesse d'être lié à ce qu'il marque par les liens solides et secrets de la ressemblance ou de l'affinité.

Michel Foucault, Les Mots et les choses 1

<...> car il vous a plu, ô grand architecte, qu'on ne vît la beauté de votre édifice qu'après que vous y aurez mis la dernière main; et votre prophète a prédit que "ce serait seulement au dernier jour qu'on entendrait le mystère de votre conseil: In novissimis diebus intelligetis consilium ejus."

Bossuet, Sermon sur la Providence 2

Tout en présentant de cet état de fait une peinture fidèle, Rotrou paraît s'accommoder fort bien de la situation et, à travers l'ensemble de ses textes dramatiques, se dessine l'immense tentation capable de séduire un homme ayant l'assurance de se savoir placé en permanence sous le regard d'une divinité dont le récent éloignement se fait moins sentir en tant que manque que comme invitation à assumer une place laissée vacante. Justifié par la présence cachée d'une providence divine que l'on mettra à contribution selon ses besoins,

mais à qui l'on refusera, comme nous le verrons, toute ingérence par trop précise dans les affaires humaines, l'homme sera dès lors en mesure de se consacrer exclusivement à sa propre personne; ou, plus exactement, consacrer sa propre personne: jouer à être Dieu.

## I. Les artisans de l'illusion

Les critiques qui ont examiné Le Vénérable Saint Genest ont été suffisamment sensibles à la structure de la pièce pour qu'il nous soit permis de rappeler simplement le bilan général qui se dégage de ces études. Inspirée à l'évidence par les travaux de J.D. Hubert,<sup>3</sup> la critique se montre unanime à reconnaître que la duplication constitue, tant au niveau du spectacle qu'à celui des situations, des personnages et des rôles, le processus fondamental de l'ossature structurale de Saint Genest.<sup>4</sup> En ce qui concerne les situations, la pièce intérieure du "Martyre d'Adrian" génère l'après-pièce qui la redouble; au niveau des personnages, Dioclétien, l'unité du pouvoir, se donne un second: Maximin; Genest représente Adrian qui, à son tour, génère le "véritable" Genest. En ce qui concerne les rôles, celui du Maximin de la pièce intérieure se voit repris par Maximin et Dioclétien dans l'après-pièce; enfin, le rôle de protecteur de l'empereur dans la pièce cadre se reflète dans le rôle joué par Dieu vis-à-vis d'Adrian et de Genest dans le reste de la pièce. Nous pourrions également souligner la duplication au niveau psychologique: Genest, comédien et personnage, acteur et martyr; au niveau stylistique, où non seulement les mêmes termes pris au sens propre sont répétés comme éléments métaphoriques ou vice versa, mais encore où des vers

de structure identique se reproduisent tout au long du texte. Ainsi que le résumant globalement les propos de Jacques Morel:

La tragédie de Saint Genest est constituée par deux métamorphoses, celle de Maximin et celle de Genest, au cours desquelles chacun des personnages passe de la figure à la réalité figurée, l'une de ces métamorphoses, celle du berger devenu empereur, étant pas surcroît image de la seconde. Le mariage de Valérie et de Maximin, c'est un "songe" dont la volonté de Dioclétien a su "enfin faire une vérité" (I, i); le martyre de Genest, c'est une "feinte" dont le héros a voulu "en mourant faire une vérité" (V, vi): les deux expressions encadrent et résumant la tragédie.<sup>5</sup>

Pour pertinentes que soient ces remarques, il n'en demeure pas moins que les conclusions, par ailleurs très convaincantes, de Morel et d'Hubert qui présentent le premier acte du Véritable Saint Genest, dans lequel Maximin représenterait le Christ et Dioclétien Dieu, comme un système d'analogies avec le martyre de l'acteur Genest, posent quelques problèmes. En effet, comme le remarque trop brièvement J.S. Street dans une note de son ouvrage: French Sacred Drama from Bèze to Corneille, rien ne permet au public de la pièce de Rotrou de se livrer à ces recoupements analogiques puisque, jusqu'à la fin du premier acte, le spectateur ne saurait encore deviner qu'il va assister au

6

martyre de l'acteur Genest. D'autre part, en insistant sur le fait que Maximin représente le Christ et que Dioclétien épouse la figure de Dieu, l'on a ensuite quelques difficultés à poursuivre l'analogie et à expliquer pourquoi, dans ces conditions, ces deux personnages en arrivent à la persécution de Genest.

Sans nier l'intérêt des observations et des analyses de tous les critiques qui, tels Hubert ou Morel, nous ont précédé et guidé dans l'examen de la tragédie de Saint Genest, nous nous proposons, au début de notre étude, d'interpréter la pièce à la lumière de

l'ensemble des textes dramatiques de Rotrou où, nous en avons l'intuition, elle devait s'inscrire. En précisant maintenant la concomitance relevée entre l'évocation du sentiment amoureux et la passion pour l'illusion théâtrale, nous serons amené à mieux comprendre en quoi l'élection d'un thème qui, déjà, nous a permis de pénétrer au coeur de l'univers dramatique de Rotrou s'avère également pertinente pour aborder Le Véritable Saint Genest.

#### A. Un théâtre dans le théâtre du monde

Si, comme nous l'affirmions en conclusion à notre précédent chapitre, l'univers mis en scène par Rotrou correspond bien à la conception contemporaine qui assimile le monde à un théâtre sur lequel les hommes sont spectateurs et acteurs d'une comédie à laquelle tous se laissent prendre, il convient maintenant de signaler la nouvelle dimension que notre dramaturge paraît conférer au thème traditionnel du theatrum mundi. Selon qu'il est envisagé d'un point de vue religieux ou sceptique, l'on s'accorde en général à reconnaître avec Yves Bonnefoy que le theatrum mundi révèle deux types d'attitude:

<...> on peut avoir tendance à se leurrer toujours plus, dans l'étourdissement d'une fête, dont le lendemain sera, soit la contrition ascétique, soit ce redoublement de la mise, cet héroïsme du pur paraître qui est le "courage" de Don Juan. Et ainsi nous retrouvons face à face l'ascète et le libertin.<sup>7</sup>

La première de ces deux attitudes considère que le monde est un théâtre sous le regard d'un Dieu qui, tel "el Autor" de Calderón, joue le triple rôle d'auteur, de metteur en scène et de spectateur, et qui, par sa seule présence hors du monde assure une homogénéité à l'ensemble; la seconde, celle qui prévaudra surtout à la fin du

siècle, considère toujours que le monde est un théâtre mais sur lequel s'agitent des hommes qui ne sont, cette fois, que les acteurs d'un jeu absurde et gratuit. Comme le souligne l'*Iphigénie* de Rotrou d'une manière qui n'est pas sans rappeler l'une des affirmations de l'art baroque, cette comédie absurde et gratuite ne saurait être  
8  
dénouée que par la mort des protagonistes:

La mort est un écueil fatal à tous les hommes;  
Nous y sommes sujets dès l'instant que nous sommes.  
Oui, seigneur, la première et dernière des lois,  
Est la nécessité de mourir une fois.

(*Iphigénie*, IV, iii)

Tout en coexistant inévitablement dans un théâtre dont les personnages sont sans arrêt amenés à faire l'expérience de l'illusion et de la désillusion, ces deux façons de réagir à une réalité mouvante et qui, sans cesse, paraît se dérober, laissent toutefois le champ libre à une troisième attitude qui réalise, en quelque sorte, une fusion entre les deux tendances antinomiques que nous venons d'évoquer.

#### B. Amour et mise en scène

Si, dans un premier temps, nous avons posé le verdict de la Philénie des *Captifs* (I, i) en tant que dénominateur commun permettant de saisir le tableau d'ensemble que brosse Rotrou de la nature et des manifestations de la passion amoureuse que "les dieux ont envoyé[e] pour le repos des hommes," nous devons maintenant nous montrer plus nuancés. A y regarder de plus près, il apparaît que le dramaturge, au contraire de laisser ses héros se résigner au néant ou s'abîmer dans le désespoir que risquait d'engendrer la prise de conscience que tout

n'est que leurre et fausse apparence, leur ait donné la possibilité de maîtriser, en fin de compte, un amour et une existence qui, de prime abord, ne semblaient résulter que d'un jeu de forces aveugles et incompréhensibles. Plutôt que de sombrer dans un désespoir inhérent à l'impuissance d'agir sur un phénomène qui le dépasse, le héros rotrouesque va, en effet, tirer une leçon de l'univers qui l'entoure et parviendra ainsi à contrer la Providence en utilisant les mêmes armes que celle-ci utilise pour se jouer de lui.

Victime, par exemple, du hasard qui autorisa que son futur époux tombe éperdument amoureux de Rosélie travestie en villageoise, la reine de Dalmatie de L'Heureuse Constance, inspirée en cela par les prestiges de l'illusion dramatique que nous avons déjà pu observer à l'oeuvre et dont nous avons noté les résultats dans La Célimène et Agésilan de Colchos, n'aura d'autre alternative que de recourir au déguisement et à l'artifice pour récupérer son trop volage amant. Le déguisement endossé ici par l'héroïne de L'Heureuse Constance permet à celle-ci de venir grossir les rangs de tous ces personnages qui, pour tromper leurs adversaires ou, le plus souvent, pour s'attirer les bonnes grâces de la personne aimée choisiront d'assumer une identité d'emprunt. Sans dresser une liste exhaustive et, sans doute, fastidieuse des nombreux déguisements qu'offre la dramaturgie rotrouesque, nous aimerions cependant remarquer qu'à l'exception du premier échange d'identité mis en scène par Rotrou dans L'Hypocondriaque (IV, iv) et celui d'Agésilan-Daraïde à partir de la scène iii du deuxième acte d'Agésilan de Colchos, il semblerait que le dramaturge ne tienne pas à ce que ses personnages masculins revêtent un accoutrement de l'autre sexe. Les héroïnes de comédies et de tragi-comédies ne se priveront



pas, quant à elles, de dissimuler leurs charmes sous des travestis masculins leur permettant de voyager impunément, de s'attirer parfois des aventures galantes inattendues, mais, surtout, de conquérir un futur amant ou de récupérer un infidèle. A l'image du Lucidor-Léandre de La Pèlerine amoureuse et du Léandre-Hortense de Clarice, les personnages masculins devront pour leur part se satisfaire en général d'une simple identité d'emprunt incapable de déguiser leur sexe. Le stratagème s'avère néanmoins probant et ces personnages, tout comme leurs homologues féminins, parviendront finalement aux résultats escomptés: Lucidor convolera en justes noces avec Célie; Léandre pourra laisser tomber le masque et obtenir le consentement du père de Clarice ainsi que les éloges de son rival:

Alexis

Je demeure interdit en cet étonnement.  
 Hortense aime Clarice et me sert auprès d'elle!  
 <...>  
 Trêve, après cet exemple incroyable aux neveux,  
 Trêve à nos différens aussi-bien qu'à nos vœux;  
 Achevez cet accord, pressez ce mariage.  
 (Clarice, V, iii)

L'on constate, par conséquent, que dans le cadre des contraintes inéluctables qui président la destinée de l'homme et que le dramaturge rend sensibles au spectateur en lui peignant une passion amoureuse dont la toute puissance paraît, à première vue, totalement incontrôlable, Rotrou accorde toutefois à l'homme la capacité d'organiser à son avantage les éléments jusqu'alors mal interprétés du théâtre du monde. Partageant sa distribution entre personnages-acteurs jouant abondamment du déguisement et de la feinte et personnages-spectateurs autant fascinés par le spectacle qui s'impose

à leur regard qu'émervéillés par l'illlusion dont ils découvrent  
avoir été les premières victimes:

Isabelle

Quel heur inespéré! Quelles métamorphoses!  
Que cette obscure nuit fait voir de belles choses!  
Pardonnez, Clorimand, à mon esprit déçu:  
Ce que je vous donnois, Adraste l'a reçu;  
(Les Occasions perdues, V, ix)

il semblerait, en effet, que Rotrou ait voulu donner à ces premiers la possibilité de créer sur le théâtre du monde un théâtre second où pourrait finalement s'exercer la parfaite maîtrise d'un individu ayant endossé, pour les besoins de la cause, le rôle de metteur en scène. En plus de la feinte et du déguisement que mettent à contribution tous les personnages-acteurs du théâtre rotrouesque pour s'assurer le contrôle de la scène, le dramaturge fait bénéficier ce type de personnages du regard complice d'un spectateur à qui l'on vient sans cesse rappeler qu'il est en train d'assister à un spectacle dans le spectacle. Comme dans la scène de L'Hypochondriaque évoquée dans le chapitre précédent ou, encore, dans l'admirable mise en scène orchestrée par Julie au cours du dernier acte de La Céliane, il n'est pas rare de voir un acteur quitter son rôle un bref moment afin de contraindre le spectateur à ne pas perdre de vue le caractère illusoire de ce qu'il contemple. Rendu conscient de la nature théâtrale de la scène:

Mélite

Bons Dieux! comme elle ment d'une façon hardie!  
On diroit que ces jeux sont une comédie,  
(La Bague de l'oubli, III, v)

le spectateur est ainsi amené à se dissocier totalement des autres personnages et à entretenir un lien de complicité avec le personnage-

acteur jusqu'à ce que celui-ci soit démasqué ou, mieux encore,  
 10  
 manipulé à son tour par un second meneur de jeu.

A la différence de ces personnages-spectateurs charmés et  
 résignés qui, à la suite du Céliante de La Pèlerine amoureuse,  
 acceptent comme inévitables les mouvements désordonnés de l'amour:

J'aime sans désespoir et sans mélancolie;  
 Le ciel ordonnera des faveurs de Célie;  
 Il doit seul disposer du destin des humains;  
 Tout hymen qui prospère est un noeud de ses mains.  
 Il veille dessus nous; et l'extrême prudence  
 Gît à n'attendre rien que de sa providence;

(I, 1)

ces "artisans de l'illusion", pour reprendre ici une expression de  
 11  
 Jacques Morel, feront montre d'une plus grande lucidité et ne  
 sauraient se résoudre à attendre que les dieux décident de leur  
 destinée amoureuse. Ainsi que l'affirme le rival de Céliante, les  
 dieux sont trop occupés à des tâches plus nobles pour s'intéresser  
 encore à ce qu'ils ont envoyé à "l'appétit des hommes":

Lucidor

Quel abus, Céliante, égale ta folie,  
 Et quel soin ont les dieux de toi ni de Célie?  
 <...>  
 Tout ce qu'ils ont créé sur la terre où nous sommes,  
 Tout ce qu'ils ont soumis à l'appétit des hommes,  
 N'est plus considéré de leurs divinités;  
 C'est à nous de pourvoir à nos nécessités:  
 <...>  
 Entretenir la guerre entre les éléments,  
 Et disposer des prix comme des châtimens,  
 C'est le noble exercice où leur pouvoir s'applique;  
 Et non pas de régir les vœux d'un frénétique,  
 D'offrir à Céliante ou Célie ou Cloris,  
 Qui veulent de leur main se choisir un mari.

(I, 1)

La suite de la pièce confirmera la justesse de l'observation puisque,  
 sans attendre aucune intervention de la Providence, le déguisement et  
 la feinte vont permettre, une fois encore, à trois personnages-acteurs

de mener à bien leur projet amoureux. Sous un déguisement de peintre Lucidor-Léandre sera à même de courtiser Célie; se faisant passer pour une pèlerine Angélique retrouvera son amant disparu; et, surtout, la folie feinte de Célie débarrassera celle-ci des prétendants que voulait lui imposer son père:

La nourrice

Dieux! que vous feignez bien! J'admire votre esprit,  
D'observer de tout point ce qui vous est prescrit.  
Celui de qui feignant vous suivez la prière  
Rencontre en sa maîtresse une docte écolière:  
Vos gestes m'étonnoient, et vous ne pouvez mieux  
Passer pour insensée en l'estime des yeux.  
Voyant votre action si facile et si nue,  
J'ai douté que, feignant, vous l'étiez devenue.

(I, iv)

Confrontés à une passion amoureuse capable de renverser toutes les certitudes et les conventions de la scène du monde, les personnages-acteurs de la dramaturgie rottrouesque sont très loin, toutefois, de faire preuve de fatalisme et paraissent en être arrivés à la conclusion que, puisque l'amour est vain ou irréel, il n'y a que la feinte qui puisse s'avérer réelle:

Julie, à Pamphile et à Florimant.

Voyez si mon esprit mérite des louanges,  
Etant le seul auteur de ces effets étranges.  
    <...> j'ai conçu cette feinte  
Pour bannir d'entre nous la tristesse et la plainte.  
    <...>  
Leurs crimes supposés, et leurs feintes caresses,  
Donnent à trois amans leurs premières maîtresses.  
    (La Céliane, V, viii)

Qu'il réussisse ou non dans son projet d'imposer sa volonté à cette seconde scène du monde qu'il va s'efforcer d'ériger sur la première, le héros rottrouesque va accepter l'illusion comme telle et en faire la donnée fondamentale avec quoi il s'agira non de se

résigner au néant et au désespoir mais, au contraire, ainsi que le suggère Julie avec tous les personnages-acteurs qui peuplent le théâtre de Rotrou, de produire de l'être; de s'assimiler à un Dieu qui, lui aussi, a été en mesure de créer de l'être à partir du néant. Pour que cette assimilation puisse se réaliser pleinement il importe cependant de croire en la validité du modèle que l'on se propose d'imiter, mais, également, il convient que la présence de ce modèle demeure suffisamment éloignée pour qu'il ne lui soit pas possible d'interférer dans un spectacle qui, ainsi que le souligne le Lucidor de La Pèlerine amoureuse, ne le concerne plus:

Ils donnent aux mortels, avec la clarté,  
Un pouvoir absolu dessus leur volonté:  
Tout ce qu'ils ont créé sur la terre où nous sommes,  
Tout ce qu'ils ont soumis à l'appétit des hommes,  
N'est plus considéré de leurs divinités.

(I, 1)

Nous avons précédemment souligné que le dramaturge conviait son spectateur-lecteur à enregistrer la teneur de la passion amoureuse en utilisant le procédé dramatique de la parole en différé ainsi qu'en <sup>12</sup>présentant une analogie avec le merveilleux magique. A la lumière de ce qui précède, nous aimerions maintenant compléter nos remarques et ajouter aux éléments magiques déjà relevés tous les moyens de persuasion que le personnage-acteur déploie dans le but de s'attacher la personne désirée.

Suggéré, au départ, par le recours au merveilleux magique, l'amour rotrouesque en arrive finalement à acquérir toutes les caractéristiques de la magie et le personnage-acteur les qualités d'un <sup>13</sup>véritable magicien. Par tous ses gestes, paroles, services et

métamorphoses, le personnage-acteur n'a d'autre but que celui de créer un réseau magique autour de la personne que l'on se propose de charmer:

Florante

Madame, agréerez-vous ces divertissemens?  
Que Filandre m'envoie un de ses vêtemens;  
Vous rirez de la feinte, et je suis assez vaine  
Pour espérer l'honneur de toucher Célimène.  
Sous le titre d'amant et d'un de vos neveux,  
Croyez qu'en peu de jours j'obtiendrai de ses vœux.  
<...>  
Il m'est aisé de feindre et de tromper sa vue.  
(La Célimène, I, v)

A proprement parler, le personnage-acteur et le magicien font tous deux la même chose: ils lancent leurs charmes, leurs filets, pour s'emparer de certains objets, pour les attirer et les ramener ainsi vers eux-mêmes. De la même manière que le magicien est tenu d'accumuler la connaissance parfaite des filets et des appâts qu'il lui faut tendre<sup>14</sup> pour atteindre l'effet désiré, le personnage-acteur doit, quant à lui, faire preuve de tous les rudiments nécessaires à une bonne mise en scène:

La reine

Feins de brûler pour lui d'une ardeur sans seconde;  
C'est l'unique remède où mon espoir se fonde.  
Ecris, pleure, languis, fais parler tes attraits;  
Fais tirer à l'Amour les plus doux de ses traits;  
Tu peux, si ton esprit tous ces moyens essaie,  
Par une fausse ardeur en créer une vraie.  
(Les Occasions perdues, II, ii)

L'excès de bonne volonté manifesté par Isabelle à l'égard de ce que lui commande la reine oblige celle-ci à préciser les règles d'un jeu qu'il s'agit de respecter:

J'entends que tu feindras de te sentir atteinte,  
Mais non pas de passer les bornes de la feinte.  
(II, ii)

Il convient, en effet, que le personnage-acteur ne se laisse pas prendre

au piège de l'illusion et qu'il soit en mesure de régler et de contrôler ses émotions pour que, croyant être leur maître, il ne subisse, au contraire leur maîtrise:

Isabelle

Cet étranger a mis tant d'appas en sa plainte,  
Que l'effet pourroit bien succéder à la feinte.  
(IV, v)

A la différence d'Isabelle des Occasions perdues qui ne parviendra pas à dominer le jeu dont elle était pourtant l'instigatrice, nous avons déjà mentionné que les talents d'actrice dont fera preuve Florante dans La Célimène lui permettront non seulement de séduire Célimène et Félicie mais, également, lui rendront son infidèle amant. L'art déployé par l'actrice dans une mise en scène impeccable mérite assurément l'éloge de tous:

Florante

Eh bien! espériez-vous un changement pareil?  
Et quand vous songerez à ces effets étranges,  
Me refuserez-vous d'éternelles louanges?  
(V, xi)

Si les talents appropriés d'acteur permettent à un personnage de disposer à volonté d'une passion amoureuse dont le dramaturge prend soin de signifier constamment la toute puissance, il est certainement logique de supposer que ces mêmes talents permettraient à quiconque les possède de réaliser le rêve de Maître universel. Dans un théâtre du monde où la divinité ne s'intéresse qu'épisodiquement à ce qu'elle a "soumis à l'appétit des hommes," le metteur en scène et l'acteur ont ainsi la possibilité de disposer à volonté non seulement de la passion amoureuse mais, également, de la nature et de la société humaine.

## B. Que la fête commence

En dépit de ces quelques apparitions divines que nous avons déjà rencontrées sur la scène d'Iphigénie en Aulide (V, iii), d'Hercule mourant (V, iv), des Sosies (V, vi); et de ces nombreuses références aux divinités qui émaillent sans cesse les propos de l'ensemble des personnages du théâtre de Rotrou, il ne fait cependant aucun doute que, conformément à l'esprit du siècle que tentera vainement de modifier Bossuet, la voix de Dieu ne parle plus d'une manière immédiate à l'homme. Si, comme s'efforcera de le faire entendre l'évêque de Meaux dans plusieurs passages de ses sermons et oraisons funèbres, le désordre du monde n'est qu'apparent et aisément "demeslable" dans l'ordre supérieur de Dieu:

Ne parlons plus de hasard ni de fortune, ou parlons-en seulement comme d'un nom dont nous couvrons notre ignorance. Ce qui est hasard à l'égard de nos conseils incertains est un dessein concerté dans un conseil plus haut, c'est-à-dire dans ce conseil éternel qui renferme toutes les causes et tous les effets dans un même ordre. De cette sorte tout concourt à la même fin; et c'est faute d'entendre le tout, que nous trouvons du hasard ou de l'irrégularité dans les rencontres particulières;15

il n'en demeure pas moins que le dialogue entre la divinité et l'homme est, temporairement en tout cas, suspendu. Comme le suggérerait parfaitement la tirade déjà évoquée du Lucidor de La Pèlerine amoureuse, si le divorce n'a pas encore été irrémédiablement prononcé, la relation entre l'homme et Dieu a déjà atteint le stade de la séparation des corps.

Qu'un ange se présente dans la coulisse, qu'il transmette à Genest répétant son rôle un message divin dont le texte se voit dénué de toute trace d'ambiguïté:



Poursuis, Genest, ton personnage;  
 Tu n'imiteras point en vain  
 Ton salut ne dépend que d'un peu de courage,  
 Et Dieu t'y prêtera la main;

et l'acteur, un instant déconcerté, ne peut qu'en toute logique  
 interpréter le phénomène en concluant à la plaisanterie d'un  
 camarade:

Mais, ô vaine créance et frivole pensée,  
 Que du ciel cette voix me doive être adressée!  
 Quelqu'un s'apercevant du caprice où j'étais,  
 S'est voulu divertir par cette feinte voix.  
 (Saint Genest, II, 11)

L'espérance chrétienne de se voir gratifier, pour reprendre  
 encore les mots de Bossuet, de ce "secret regard d'une Providence  
 16  
 miséricordieuse," n'est certes pas détruite, ainsi que pourrait le  
 laisser supposer l'étude existentialiste réalisée par Jacqueline Van  
 17  
 Baelen, mais un dieu malgré tout est mort, le Christ pythagoricien de  
 l'univers médiéval. L'antique sens, celui que l'homme du moyen âge  
 savait reconnaître dans toutes choses, perd, chez Rotrou et bon nombre  
 de ses contemporains, de son univocité et, comme nous l'avons maintes  
 fois constaté, se fragmente à un tel point qu'il ne se trouve en fait  
 aucun personnage rotrouesque qui, tout au long des cinq actes de la  
 pièce où il évolue, puisse se targuer d'être en mesure de posséder  
 un point de vue adéquat sur le monde qui l'entoure. Bien moins  
 tourmentés cependant que ne le sera Pascal, les héros de Rotrou  
 seraient tout de même en droit de porter sur le monde un jugement  
 similaire à celui énoncé par l'auteur des Pensées:

Je regarde de toutes parts, et je ne vois partout qu'obscurité.  
 La nature ne m'offre rien qui ne soit matière de doute et  
 d'inquiétude. Si je n'y voyais rien qui marquât une Divinité,  
 je me déterminerais à la négative; si je voyais partout les  
 marques d'un Créateur, je reposerais en paix dans la foi.  
 Mais, voyant trop pour nier et trop peu pour m'assurer, je suis

dans un état à plaindre, et où j'ai souhaité cent fois  
 que, si un Dieu la soutient, elle le marquât sans équivoque;  
 et que, si les marques qu'elle en donne sont trompeuses,  
 elle les supprimât tout à fait; qu'elle dît tout ou rien, afin  
 que je visse quel parti je dois suivre.<sup>18</sup>

On peut rêver encore d'une harmonie, d'un ordre, de la présence d'une  
 forme divine dans le sensible, mais tous ces éléments ne sont plus  
 perceptibles dans l'expérience concrète qui tendrait, au contraire, à  
 signifier impitoyablement aux héros de l'ensemble du théâtre de  
 Rotrou la liquidation de l'idée même d'un ordre aussi bien dans  
 l'homme que dans l'univers dans lequel il vit.

Dans Le Véritable Saint Genest, nous comprenons mieux, de ce fait,  
 les réactions émerveillées de Valérie, de Camille et de Maximin  
 devant l'art des acteurs en mesure d'assurer un ordre à la  
 représentation en faisant surgir un "si plaisant spectacle" du  
 désordre de la troupe observée dans les coulisses:

Valérie

Quel trouble! quel désordre! et comment sans miracle  
 Nous peuvent-ils produire aucun plaisant spectacle?

Camille

Certes, à voir entre eux cette confusion,  
 L'ordre de leur récit semble une illusion.

Maximin

L'art en est merveilleux, il faut que je l'avoue.  
 (Saint Genest, III, 1)

A l'image de ces "curieux" dont nous parle Bossuet dans son Sermon sur  
 la Providence qui, après n'avoir perçu que "traits informes et un  
 mélange confus de couleurs" devant l'un de ces tableaux jouant des  
 effets de la perspective, se doivent d'admettre, qu'envisagée sous un  
 certain angle, toute la confusion se démêle et qu'apparaît: "un

visage avec ses linéaments et ses proportions, où il n'y avait  
auparavant aucune apparence de forme humaine;"<sup>19</sup> les spectateurs royaux  
de la pièce représentée par Genest et sa troupe se hissent ainsi au  
rang de ces quelques privilégiés seuls en mesure de bénéficier de ce  
"point par où il faut regarder les choses," à partir duquel toutes les  
inégalités se résorbent au profit de l'ordre.<sup>20</sup>

Discourant sur la différence entre le désordre des coulisses et  
l'ordre instauré sur la scène, la princesse Valérie ne craint pas de  
parler d'un "miracle" et Maximin de son côté avoue que "l'art en est  
merveilleux." Empruntant une phraséologie du lexique religieux, les  
deux personnages évoqués se situent d'emblée à un niveau qui les  
distingue tout à fait de cette "foule importune" qui n'assiste au  
spectacle que pour suivre l'empereur Dioclétien et qui, de toute  
évidence, ne s'intéresse nullement à la pièce jouée par Genest,  
empêchant même la représentation de se poursuivre:

Genest, à Dioclétien

Seigneur, le bruit confus d'une foule importune,  
De gens qu'à votre suite attache la fortune,  
Par le trouble où nous met cette incommodité,  
Altère les plaisirs de votre majesté:  
Et nos acteurs, confus de ce désordre extrême <...>.  
(III, vi)

Ce qui attire ces courtisans n'est, comme le prétend Dioclétien, que  
"la jeune et courtoise beauté" des actrices de la troupe de Genest  
(III, viii). Pour Valérie, spectatrice sérieuse et attentive, ces  
jeunes courtisans ne sont rien moins que des "irrévérents" (IV, i)  
incapables de goûter les délices du spectacle et osant introduire le  
désordre là où l'art du comédien faisait régner l'ordre. Ainsi, à  
l'indifférence ou à l'irrévérence d'une certaine catégorie de  
spectateurs s'oppose l'attitude respectueuse empreinte d'un langage

religieux de ceux qui, tout en se donnant les moyens de jouir d'un point de vue privilégié sur le spectacle en train de se dérouler, ne sauraient admettre la profanation d'un ordre dont ils sont, en fin de compte, les seuls architectes.<sup>21</sup>

Incapables de discerner les beautés de l'art des comédiens et se suffisant de la chasse aux actrices dans les coulisses du théâtre, ces jeunes seigneurs de la cour, pour qui ni la pièce ni encore moins les acteurs ne sont dignes d'intérêt ou de respect, préfigurent d'une certaine manière ces adversaires privilégiés de Bossuet, ces "libertins inconsidérés" pour qui les "affaires humaines vont au hasard et à l'aventure":<sup>22</sup>

Que je méprise ces philosophes, qui, mesurant les conseils de Dieu à leurs pensées, ne le font auteur que d'un certain ordre général d'où le reste se développe comme il peut!<sup>23</sup>

Poursuivant notre analogie, faudrait-il conclure que la catégorie des spectateurs royaux capables de s'extasier devant un ordre que ne laisserait pas soupçonner l'univers des coulisses, et possédant, en outre, ce point de vue idéal sur les décors d'une pièce dont l'acteur principal lui-même se trouve dans l'incapacité physique autant qu'intellectuelle d'apprécier les beautés (II, 1), doivent figurer ces quelques privilégiés en mesure de discerner, dans l'apparente confusion du monde, un ordre supérieur imposé par les desseins secrets de la divine Providence? Certainement pas. Il est clair que ce n'est point la manne divine que l'on respecte et admire tout au long du Véritable Saint Genest mais, bien au contraire, l'ordre souverain d'un Dioclétien qui, non seulement est le principal instigateur du spectacle donné par Genest et sa troupe:

Genest, ton soin m'oblige, et la cérémonie  
 Du beau jour où ma fille à ce prince est unie,  
 <...>  
 Sans un trait de ton art aurait quelque défaut;  
 (I, v)

mais, également, s'avère le garant du bon déroulement de la représentation. Aussi bien de la représentation du "Martyre d'Adrian" dans le domaine de la fiction que, peut-être, celle de la pièce de Rotrou dans celui de la réalité. C'est à Dioclétien que s'adresse Genest lors des incidents provoqués par le chahut des courtisans menaçant l'ordre de la représentation qui, nous pouvons le conjecturer, reflète la probable perturbation occasionnée par les véritables spectateurs de la pièce juchés à même la scène du théâtre:  
 24

Dioclétien, se levant, avec toute la Cour.

Il y faut donner ordre, et l'y porter nous-même.  
 De vos dames la jeune et courtoise beauté  
 Vous attire toujours cette importunité.  
 (III, viii)

Au début de l'acte suivant, nous apprenons qu'au nom de l'ordre, Dioclétien a rétabli le silence; que la représentation peut ainsi se poursuivre:

Valérie, à Dioclétien

Votre ordre a mis le calme, et dedans le silence  
 De ces irrévérents contiendra l'insolence.  
 (IV, i)

De façon plus significative encore, lors de l'épisode de la visite des coulisses que nous évoquions plus haut, l'empereur Dioclétien, bien que présent sur la scène, demeure silencieux et, à la différence de Camille, de Valérie et de Maximin, ne manifeste aucun signe de surprise ni d'émerveillement. Comment, en effet, ce monarque

dont la puissance a été affirmée dès le début de la pièce,<sup>25</sup>  
pourrait-il s'étonner d'un ordre qui, il en a pertinemment conscience,  
ne dépend que de son bon vouloir?

## II. La maîtrise de la scène

A l'encontre de la perspective existentialiste adoptée par Jacqueline Van Baelen, nous affirmions plus haut qu'en dépit d'une expérience concrète en passe de signifier à l'homme la vacuité de toute chose, celui-ci refuse malgré tout de se déssaisir du rêve et de porter sur le monde un regard sans complaisance. Confrontés à des situations qui les dépassent, les personnages de Rotrou esquivent l'angoisse existentielle en se réfugiant derrière une explication rationnelle que leur fournit la finalité, d'ailleurs souvent obscure comme en témoigne le rêve prémonitoire de Valérie (Saint Genest, I, 1) ou encore l'oracle démenti de Calchas (Iphigénie, I, v), de la Providence.

L'on s'accorde à reconnaître qu'ici-bas, tout est livré aux caprices du hasard ou, du moins, qu'entre les causes et les effets, il existe une telle disproportion que toutes les explications que l'on pourrait avancer paraissent totalement dérisoires. Cette manière de voir les choses trouve une parfaite illustration dans la célèbre boutade de Pascal à propos du nez de Cléopâtre qui, "s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait été changée."<sup>26</sup> Tout le monde sait, bien entendu, que la longueur de ce royal appendice a déterminé le sort de l'empire romain. Même pour ceux qui refusent d'admettre, comme le janséniste Pascal, le fervent catholique Bossuet

ou, encore, le fataliste Céliante de La Pèlerine amoureuse, que la volonté divine n'intervienne pas dans les affaires du monde:

Céliante

Crains les dieux, Lucidor, et crois l'expérience  
Si claire et si contraire à ta vaine science.  
(I, 1)

les desseins de la Providence demeurent néanmoins si secrets que, la plupart du temps, rien ne permet de les comprendre et de les reconnaître. Ainsi que le note le Cardinal de Retz dans ses Mémoires:  
"La providence de Dieu, par des ressorts inconnus à ceux-mêmes qu'elle fait agir, dispose les moyens pour leur fin."<sup>27</sup>

Cette difficulté à saisir, sans ambiguïté aucune, la voix divine est perceptible à l'intérieur même des propos de la princesse Valérie de Saint Genest:

Valérie

Le Ciel, comme il lui plaît, nous parle sans obstacle;  
S'il veut, la voix d'un songe est celle d'un oracle,  
Et les songes, surtout tant de fois répétés,  
Ou toujours, ou souvent, disent des vérités.  
(I, 1)

Le message en principe adressé à Camille: "les songes ... toujours disent ... des vérités" se trouve curieusement infirmé tout au long de son énonciation par "comme il lui plaît", "s'il veut", "ou toujours, ou souvent". Si pour Camille le songe est sans aucun doute mensonge:

Quoi! vous ne sauriez vaincre une frayeur si vaine?  
Un songe, une vapeur vous causent de la peine!  
(I, 1)

pour Valérie, le songe est signe, véhicule d'une réalité à venir. Ou, plus exactement, le songe possède la potentialité de s'ériger en signe, sa qualité de signe demeurant contingente et attribuée seulement par le bon plaisir des dieux. Position intermédiaire entre

l'attitude d'incrédulité affichée par Camille et l'optimisme démesuré dont fera preuve plus tard Bossuet en relatant la vie d'Anne de Gonzague de Clèves:

Ce fut un songe admirable, de ceux que Dieu même fait venir du ciel par le ministère des anges; dont les images sont si nettes et si démêlées, où l'on voit je ne sais quoi de céleste. <...> Dieu la change par une lumière soudaine, et par un songe qui tient de l'extase; 28

la réaction ambiguë de Valérie à l'égard d'un rêve qui lui annonçait sa future mésalliance avec un berger traduit très précisément les rapports qu'entretiennent en général les héros de Rotrou avec la Providence.

De la même façon que nous avons pu observer comment les prétentions de tous ceux qui s'estimaient au-dessus des lois de l'amour étaient mal fondées, l'incrédulité de Camille se voit presque immédiatement condamnée puisque, en effet, le songe de Valérie s'avère en partie vérifié dans la mesure où la princesse épousera bel et bien un berger. S'imaginer, d'autre part, que la voix du Ciel "nous parle sans obstacle" serait également une erreur car, si Valérie épouse un berger, ce berger n'est autre que Maximin, co-empereur de Rome. Ce sera finalement à Camille que Rotrou donnera la parole pour porter sur la situation un jugement qui, pour l'instant au moins, semble approprié pour schématiser les rapports entre l'homme et Dieu:

Ainsi souvent le Ciel conduit tout à tel point  
Que ce qu'on craint arrive, et qu'il n'afflige point,  
Et que ce qu'on redoute est enfin ce qu'on aime.  
(I, iv)

A la différence du moyen âge, Dieu n'est plus perçu comme étant placé au centre de l'univers, en contact plus ou moins immédiat avec l'homme, mais bien davantage, ainsi que le suggère l'"auto sacramental"



allégorique de Calderón, comme un être distant, retiré dans un espace surplombant d'où son oeil observe et organise le monde à la manière d'un metteur en scène dirigeant un spectacle théâtral qu'il aurait lui-même conçu pour son propre et exclusif divertissement. "Con manto de estrellas y potencias en el sombrero," Dieu ne s'adresse plus à l'homme dans son individualité, mais seulement au Monde dans sa généralité pour l'encourager à lui donner la comédie:

29

#### Autor

Una comedia sea  
la que hoy el cielo en tu Teatro vea;  
si soy Autor, y si la fiesta es mía,  
por fuerza la ha de hacer mi Compañía,  
y pues que yo escogí de los primeros,  
los Hombres, y ellos son mis compañeros,  
ellos en el Teatro  
del Mundo, que contiene partes cuatro,  
con estilo oportuno  
han de representar; <...>  
<...>  
Seremos, yo el Autor en un instante  
tú el Teatro, y el hombre el recitante.  
(Calderón, El Gran Teatro del Mundo)

Cette distance entre l'homme et Dieu, somme toute déjà assez considérable chez Calderón, ira se creusant encore lorsque se répandra l'idée que la matière est universelle; que les astres les plus lointains et considérés jusque-là comme "divins" s'avèreront en tout point comparables à la terre. Comme l'écrit Yves Bonnefoy:

<...> si les sphères célestes sont corruptibles comme la nature terrestre, voici fermé à jamais le plus superbe chemin par lequel l'exercice des sens ait jamais approché des dieux et le divin doit être cherché désormais comme transcendance pure, dans une expérience intérieure.<sup>30</sup>

Ainsi que nous le notions à la fin du chapitre précédent, l'univers mis en scène par Rotrou s'apparente encore à la vision caldéronienne du monde. Bien que difficilement perceptible par l'homme, la voix divine

n'a pas encore été totalement oblitérée par le triomphe de la causalité mécaniste de Descartes. Plutôt, en effet, que de souscrire à l'évidence de la corruption du Ciel comme tendrait à le prouver, sinon les découvertes télescopiques de Galilée rendues publiques en 1610, du moins le constat d'une destinée soumise aux caprices du hasard, les personnages de Rotrou préfèrent conclure à la présence d'une divinité éloignée certes, mais néanmoins garante d'un certain ordre des choses, protégeant l'homogénéité du système:

Lucidor

Faire mouvoir les cieux et soutenir la terre,  
 Entretenir la guerre entre les éléments,  
 Et disposer des prix comme des châtimens,  
 C'est le noble exercice où leur pouvoir s'applique.  
 (La Pélérine amoureuse I, 1)

A l'exception de ces quelques personnages de second rang qui, à l'image du valet de Ménéchme Sosicle, se plaignent de l'aveuglement de la manne céleste incapable de reconnaître leurs mérites:

Messénie

Sous quel astre inclément le ciel m'a-t-il fait naître?  
 Que n'est-il en ma place, et que ne suis-je maître?  
 Que le ciel eut pour moi d'aveugle aversion,  
 De ne me tirer pas d'une autre extraction!  
 (Les Ménéchmes, V, iii)

ou encore de la princesse Antigone qui, dans un long monologue en stances, fait le procès de l'absurdité de la fortune:

Inconstante reine du monde,  
 Qui fait tout par aveuglement,  
 Sans dessein et sans fondement,  
 Et sur qui toutefois toute chose se fonde,  
 Pousse ta roue et ne te lasse pas;  
 <...> Tu caresses, tu frappes,  
 Tu viens à nous, tu nous échappes,  
 Et tu ne t'arrêtes jamais.  
 Mais pourquoi, trompeuse déesse,  
 S'il est vrai que tu n'as point d'yeux,  
 Est-ce plutôt à de hauts lieux

Qu'à des toits de bergers que ta rigueur s'adresse?  
 Tu ne peux voir sur la tête d'un roi  
 L'éclat que tu lui donnes;  
 Et qui tient de toi des couronnes  
 A toujours guerre avecque toi;  
 (Antigone, III, 1)

le héros rotrouesque se montre, en général, disposé à accorder une signification providentielle aux aléas de la fortune et à reconnaître humblement que ce qu'il considère, au premier abord, comme les caprices gratuits du plus simple hasard ne sont, en définitive, que les desseins concertés de la divinité. Comme l'affirme Jacques Morel:

Les caprices <de la fortune> ne sont tels que parce que les desseins ultimes de la divinité échappent à l'homme. Aussi voit-on les personnages de Rotrou utiliser indifféremment les mots de fortune, sort, astre et destin.<sup>31</sup>

Esquivant de la sorte un verdict qui établirait que l'existence de l'homme n'est le fait que d'un jeu de forces aveugles et incompréhensibles, les héros de Rotrou refusent toutefois de pousser jusque dans ses extrêmes limites la logique de leur conviction et semblent parfaitement se suffire d'une condition que nous n'hésitons pas à qualifier d'idéale puisque, dans le même temps, elle bénéficie, d'une part, de toute la caution qu'offre la présence affirmée de Dieu et, d'autre part, échappe à la contrainte que pourrait engendrer cette présence en maintenant une distance suffisante entre l'homme et son créateur.

Nous avons précédemment souligné l'incrédulité affichée par Genest devant une possible intrusion de la divinité dans les affaires humaines (II, iv); nous retrouvons dans la tragédie de Cosroès cette même attitude paradoxale d'un homme qui, d'une part, revendique le regard de la Providence pour apporter une solution à ses problèmes:

## Syroès

Célestes protecteurs des puissances suprêmes,  
 Vous, Dieux qui présidez au sort de diadèmes,  
 Souverains partisans des intérêts des rois,  
 Soutenez aujourd'hui l'autorité des lois  
 Et d'un tyran naissant détruisant l'insolence,  
 Affermissez l'appui d'un trône qui balance;  
 (I, iii)

et, d'autre part, se montre peu enclin à reconnaître le bien-fondé de  
 l'intervention initialement souhaitée lorsque celle-ci se manifeste en  
 32  
 lui rendant la couronne et en punissant son père:

## Syroès

Que votre faste est vain, ô grandeurs souveraines,  
 S'il peut sitôt changer des sceptres en des chaînes!

Il faut que ce soit Sardarigue qui tente de lui ouvrir les yeux sur  
 l'interprétation à accorder à un événement trop vite qualifié  
 d'arbitraire:

## Sardarigue

Goûtez mieux la faveur d'un changement si prompt;  
 N'en soyez pas ingrat aux Dieux, qui vous la font.  
 (IV, ii)

Cette propension à nier les manifestations tangibles de la  
 divinité lorsque celle-ci consent finalement à adresser à l'homme un  
 clin d'oeil sans équivoque trouve un autre écho dans la tragédie de  
Saint Genest où, à la différence des véritables spectateurs de la  
 pièce contraints d'enregistrer le refus de Genest de poursuivre son  
 rôle, les spectateurs royaux de la pièce cadre refusent l'évidence et  
 continuent, tant que faire ce peut, à croire à l'art du comédien:

## Valérie

Pour tromper l'auditeur, abuser l'acteur même,  
 De son métier, sans doute, est l'adresse suprême.  
 (IV, vi)

Si l'explication de Valérie est ingénieuse, elle ne suffit pourtant pas à masquer la mauvaise foi dont semblent faire preuve tous les personnages qui viennent d'être témoins du phénomène. En effet, si l'on considère que Saint Genest se distingue assez nettement du théâtre rotrouesque par la quasi équivalence de savoir que le dramaturge prend soin de ménager tout au long de sa pièce entre ses véritables spectateurs-lecteurs et les personnages-spectateurs de la pièce cadre, l'on est par conséquent en droit de s'étonner que les interprétations proposées par Marcelle, Lentule, Dioclétien et Valérie diffèrent si profondément de l'évidence qui s'impose au spectateur-lecteur. En plus de la proclamation deux fois énoncée qui marque définitivement l'abandon du personnage d'Adrian:

Adrian a parlé, Genest parle à son tour!  
Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire;

Genest avait préalablement annoncé cette rupture lorsque, dans les trois vers qui précèdent, la tirade du comédien n'était plus destinée au personnage d'Anthyme mais, au contraire, adressée directement à l'acteur Lentule:

Adrian, regardant le ciel  
et rêvant un peu longtemps, dit enfin

Ah, Lentule! en l'ardeur dont mon âme est pressée  
Il faut lever le masque et t'ouvrir ma pensée;  
Le Dieu que j'ai haï m'inspire son amour;  
Adrian a parlé; Genest parle à son tour!  
Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire  
La grâce du baptême et l'honneur du martyre;  
Mais Christ n'a point commis à vos profanes mains  
Ce sceau mystérieux dont il marque ses Saints;

Regardant au ciel, dont l'on jette quelques flammes.

Un ministre céleste, avec une eau sacrée,  
Pour laver mes forfaits fend la voûte azurée;  
Sa clarté m'environne, et l'air de toutes parts  
Résonne de concerts, et brille à mes regards,  
"Descends, céleste acteur; tu m'attends! tu m'appelles!

Attends, mon zèle ardent me fournira des ailes;  
Du Dieu qui t'a commis dépars-moi les bontés.

(IV, vi)

La seule ambiguïté inhérente à cet épisode tiendrait à l'origine précise de ces "flammes" qui viennent ponctuer la profession de foi de l'acteur. Sont-elles le fait d'un machiniste distrait ne s'étant pas rendu compte que les propos de Genest ne correspondaient plus au texte du scénario? Sont-elles le signe superfétatoire de la grâce de Dieu qui vient de se manifester? L'imprécision que le pronom indéfini "on" confère à la didascalie ne permet pas de trancher en faveur de l'une ou de l'autre de ces deux possibilités. Mais, en tout cas, ce qu'il convient de souligner ici c'est, comme nous le disions plus haut, l'attitude surprenante de l'ensemble des personnages présents sur la scène qui, chacun à sa manière:

Marcelle

Ma réplique a manqué; ces vers sont ajoutés.

Lentule

Il les fait sur-le-champ, et, sans suivre l'histoire,  
Croît couvrir en rentrant son défaut de mémoire.

Dioclétien

Voyez avec quel art Genest sait aujourd'hui  
Passer de la figure aux sentiments d'autrui.

Valérie

Pour tromper l'auditeur, abuser l'acteur même,  
De son métier, sans doute, est l'adresse suprême;  
(IV, vii)

va s'efforcer de nier l'évidence qui s'impose au spectateur: la communication entre le ciel et les hommes, bien que très souvent difficilement perceptible, est loin toutefois d'être définitivement interrompue.

L'intervention divine à laquelle nous assistons dans Saint Genest et Cosroès pourrait, même si elle n'en possède pas le même caractère spectaculaire, venir se ranger au côté de celles déjà enregistrées dans Iphigénie, Hercule mourant et Les Sosies. Mais, alors que dans ces trois dernières pièces, le message divin ne pose aucun problème pour se voir ratifier en tant que tel par les héros respectifs qui, en l'occurrence, vont s'en servir pour faciliter le dénouement de l'intrigue, il semblerait maintenant que la divinité se voie interdire tous droits de cité lorsqu'elle s'avise, comme dans Saint Genest ou Cosroès, de se mêler un peu trop près d'affaires que l'homme a, seul, résolu de mener à bien. Une fois rassuré par la conviction d'une présence divine dont le simple regard s'avère capable de conférer au monde sa valeur et sa consistance, le héros rotouesque devra ensuite s'efforcer de maintenir la distance qui le sépare de Dieu, distance qu'il semble percevoir comme possibilité de s'affranchir de toute instance suprême. Dans un univers où la présence du divin ne paraît acceptée que tout autant qu'elle se montre discrète, toutes les tromperies deviennent possibles; tous les coups sont permis pour relever Dieu de ses fonctions, en usurper la place et, ainsi, s'assurer la maîtrise de la scène.

## III. Le Prince et le Théâtre

Le secret est de ne faire que les représentations  
qui peuvent tromper, que quand le prince propose,  
il faut que l'ingénieur sache choisir ce qui peut  
mieux réussir que c'est en cela que consiste  
l'excellence.

33  
Bernini

Trop préoccupés, semble-t-il, par l'analogie discutable entre Rotrou et l'un de ses personnages, les critiques qui ont envisagé Le Véritable Saint Genest, tout en s'intéressant presque exclusivement à la pièce intérieure du "Martyre d'Adrian" ou en se montrant sensibles au caractère spéculaire de la tragédie, ont mal saisi jusqu'ici l'importance féconde que suggère la pièce pour la dramaturgie de l'époque: celle du Prince et du Théâtre.

Comme l'ont suffisamment démontré Jean Duvignaud et, plus récemment, Jean-Marie Apostolidès, c'est sans aucun doute un ensemble de causes, complexe et cohérent, qui a permis l'instauration de cette dramaturgie.<sup>34</sup> Mais, au premier rang, il faut compter sans nul doute ce qui apparaît évident dans la tragédie de Rotrou: cette dramaturgie est faite avant tout pour un spectateur unique et privilégié, pour celui qui a relevé Dieu de ses fonctions en se faisant lui-même la source de toute magnificence et de toute munificence qui, imitant encore en cela une prérogative divine, s'est jadis montré capable, sans pour autant s'abaisser, d'élever jusqu'à lui les plus simples de ses créatures:

Camille

Quand Dioclétien éleva votre mère  
Au degré le plus haut que l'univers révère,



Son rang qu'il partageait n'en devint point plus bas,  
En l'y faisant monter, il n'en descendit pas.

(I, i)

Par son bon vouloir l'empereur Dioclétien a épousé et élevé à  
l'empire une femme qui lui avait donné quelques pains lorsqu'il  
n'était que simple soldat; par son bon vouloir encore, il fait monter  
sur le trône un simple berger, Maximin. Davantage, par conséquent, de  
suivre J.H. Hubert lorsque celui-ci ne voit en Dioclétien qu'une "image  
35  
affaiblie de la toute puissance divine," nous aimerions, au contraire,  
avancer que la puissance temporelle du Prince a relégué au second  
plan, voire totalement effacé, les prétentions qu'oseraient nourrir les  
dieux en ce qui touche à la conduite de la destinée humaine. L'ordre  
de la Nature étant sinon faillible du moins susceptible de  
modifications, il ne fait aucun doute que la mise en scène du monde  
puisse échoir à la toute puissance du Pouvoir:

#### Dioclétien

Suffit que c'est mon choix, et que j'ai connaissance  
Et de votre personne et de votre naissance,  
Et que si l'une enfin n'admet un rang si haut,  
L'autre par sa vertu répare son défaut,  
Supplée à la Nature, élève sa bassesse,  
Se reproduit soi-même et forme sa noblesse.

(I, iii)

A l'image d'un théâtre du monde dont l'ultime mise en scène se  
voit déjà revendiquée par Dioclétien grâce à la perspective  
historique par laquelle il appréhende le monde et justifie son rôle:

A combien de bergers les Grecs et les Romains  
Ont-ils pour leur vertu vu des sceptres aux mains?  
L'Histoire, des grands coeurs la plus chère espérance,  
<...>  
N'a-t-elle pas cent fois publié la louange  
Des gens que leur mérite a tiré de la fange,  
Qui par leur industrie ont leurs noms éclaircis,  
Et sont montés au rang où nous sommes assis?

Cyrus, Sémiramis, sa fameuse adversaire,  
 <...>  
 Lycaste, Parrasie, et mille autres divers,  
 Qui dans les premiers temps ont régi l'univers;  
 Et récemment encor dans Rome, Vitellie,  
 Gordian, Pertinax, Macrin, Probe, Aurélie,  
 N'y sont-ils pas montés? et fait de mêmes mains  
 Des règles aux troupes et des lois aux humains?  
 Et moi-même enfin, moi, qui de naissance obscure  
 Dois mon sceptre à moi-même et rien à la Nature,  
 (I, iii)

la pièce que va jouer la troupe de Genest à la demande de l'empereur sera toute entière destinée à ce spectateur unique dont la puissance considérable ne doit rien à personne sinon à sa propre industrie. En effet, comme le souligne clairement la scène entre Genest et son décorateur (II, 1), c'est pour Dioclétien seul qu'est élaborée l'illusion. C'est pour l'oeil de l'empereur, et non plus pour celui d'un spectateur divin, que le décorateur de la troupe a mis au point pour le théâtre les lois de la perspective qui avaient trouvé leur première manifestation esthétique dans la peinture du Quattrocento italien.<sup>36</sup> Tous les éléments du décor et, par voie de conséquence, tout ce qui se déroulera devant ces mêmes décors n'a été construit que pour être perçu d'un point de vue unique que ne possèdent ni l'acteur Genest ni les probables "petits marquis" qui, ainsi que l'atteste le livret écrit par Rotrou pour sa Naissance d'Hercule jouée au Marais en 1649, ne manquaient pas d'encombrer le plateau de toutes les salles de spectacle du Paris de l'époque.<sup>37</sup> En imaginant une scène peu vraisemblable dans la mesure où le professionnel de la scène qu'est censé être Genest devrait aisément pouvoir se dispenser de la leçon sur les lois de la perspective que lui donne son décorateur, Rotrou est ainsi à même de souligner la primauté totale du point de vue que va occuper Dioclétien, aussi bien sur le plan de la fiction par rapport

aux autres personnages de la pièce que sur celui de la réalité par rapport à ces véritables spectateurs qui, juchés sur la scène même du théâtre, ne peuvent, tout comme l'acteur Genest, qu'être trompés par le désordre apparent de la toile peinte et, très probablement aussi, se confondre avec cette "foule importune", ces "irrévérents" que nous avons déjà rencontrés et à qui l'empereur se devra d'imposer silence.

Comme le suggère peut-être le rêve mal interprété de Valérie au début de la pièce, l'élite choisie qui flanque Dioclétien et que complètent "les gardes assis" et "la suite de soldats" qu'évoque la didascalie de la scène ii de l'acte II ne peut déjà jouir que d'une vision déformée des choses qui deviendra incohérence et aveuglement à mesure que l'on s'éloignera du point focal, de l'oeil de l'empereur. Ainsi, le Théâtre et le Prince forment-ils sur la grande scène du théâtre du monde un système indissociable et clos qui, tout en s'inspirant du modèle existant entre le Spectateur divin et la comédie humaine, est en mesure de lancer un défi au réel et à la divinité qui le met en scène. Dioclétien et sa cour équilibrent et justifient un dispositif scénique qui les justifie en retour et grâce auquel ils vont pouvoir se construire un univers sur mesure qui ne se dérobera plus et où, par l'intermédiaire d'un acteur choisi précisément pour ses dons éprouvés de la feinte:

#### Dioclétien

Avec confusion j'ai vu cent fois tes feintes  
 Me livrer malgré moi de sensibles atteintes;  
 En cent sujets divers, suivant tes mouvements,  
 J'ai reçu de tes feux de vrais ressentiments;  
 <...>

## Valérie

Mais on vante surtout l'inimitable adresse  
 Dont tu feins d'un chrétien le zèle et l'allégresse,  
 Quand, le voyant marcher du baptême au trépas,  
 Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas,  
 (I, v)

l'empereur Dioclétien peut devenir "maître de mille rois" (I, v) dans  
 le même temps que Maximin peut s'attirer plus de gloire encore en  
 justifiant, a posteriori, son action de justicier:

## Maximin

Oui, crois qu'avec plaisir je serai spectateur  
 En la même action dont je serai l'acteur.  
 Va, prépare un effort digne de la journée  
 Où le Ciel, m'honorant d'un si juste hyménée,  
 Met, par une aventure incroyable aux neveux,  
 Mon bonheur et ma gloire au-dessus de mes vœux.  
 (I, v)

Si, d'autre part, l'on considère maintenant le jugement négatif  
 porté par Genest à l'encontre de ces dieux païens "de pierre et de  
 métal" qui président l'ordre humain instauré par Dioclétien, l'on  
 mesure aisément l'écart manifeste qui les sépare d'une scène du  
 monde qu'ils ne parviennent même plus à éclairer:

Sept d'entre eux ne sont plus que des lumières sombres  
 Dont la faible clarté perce à peine les ombres,  
 <...>  
 Et des autres le nom à peine en est resté.  
 (IV, vii)

Plongeant le théâtre du monde dans une pénombre qui en facilite  
 l'exploitation, les dieux révéérés par Dioclétien s'opposent ainsi  
 irrémédiablement au Dieu chrétien qui "sema de brillants les voutes  
 azurées" (III, ii) avant d'élaborer puis de contrôler le décor du  
 monde:

## Adrian

La nouveauté, Seigneur, de ce Maître des Maîtres  
 Est devant tous les temps, et devant tous les êtres;  
 C'est lui qui du néant a tiré l'univers,  
 <...>  
 Les rois sont ses sujets, le monde est son partage;  
 Si l'onde est agitée, il la peut affermir;  
 S'il querelle les vents, ils n'osent plus frémir;  
 S'il commande au soleil, il arrête sa course;  
 Il est maître de tout, comme il en est la source.  
 (III, ii)

La longue plaidoirie d'Adrian en faveur d'un dieu qui acquiert ici toutes les caractéristiques du magicien-metteur en scène que Corneille nous présente dans son Illusion comique:

## Dorante

Ne traitez pas Alcandre en homme du commun;  
 <...>  
 Je ne vous dirai point qu'il commande au tonnerre,  
 Qu'il fait enfler les mers, qu'il fait enfler la terre,  
 Que de l'air, qu'il mutine en mille tourbillons,  
 Contre ses ennemis il fait des bataillons,  
 Que de ses mots savants les forces inconnues  
 Transportent les rochers, font descendre les nues,  
 Et briller dans la nuit l'éclat de deux soleils;  
 (I, i)

ne saurait, bien entendu, être agréée par Dioclétien dans la mesure où risque maintenant de lui échapper le contrôle de la scène au profit de ce machiniste particulièrement brillant auquel Genest va désormais décider d'offrir ses services. En introduisant son spectacle sous la seule autorité de son nouveau metteur en scène: l'Empereur des Cieux, Genest s'avère, en effet, capable d'ébranler un instant l'ordre humain que l'empereur de Rome a été à même d'instaurer en bénéficiant de la complicité d'une divinité peu exigeante:

## Genest

Ce monde périssable et sa gloire frivole  
 Est une comédie où j'ignorais mon rôle;  
 <...>

J'ai corrigé mon rôle,  
 <...>  
 J'ai souhaité longtemps d'agréer à vos yeux,  
 Aujourd'hui je veux plaire à l'Empereur des Cieux;  
 Je vous ai divertis, j'ai chanté vos louanges;  
 Il est temps maintenant de réjouir les Anges;  
 (IV, vii)

L'ordre humain ne sera cependant pas renversé puisque, à la  
 différence du Polyeucte de Corneille, le Genest de Rotrou ne fera pas  
 d'émules:

Plancien

Son audace est coupable autant que son erreur;  
 <...>  
 Et vous, qui sous même art courez même fortune,  
 Sa foi, comme son art, vous est-elle commune?  
 Et comme un mal, souvent, devient contagieux ...

Marcelle

Le Ciel m'en garde, hélas!

Octave

M'en préservent les Dieux!

Sergeste

Que plutôt mille morts ...

Lentule

Que plutôt mille flammes ...  
 (IV, ix)

La défection de ce chef de troupe renommé au profit d'un metteur en  
 scène concurrent va, certainement, poser un grave problème à la  
 compagnie des comédiens:

Valérie

<...> il est à leur vie un si puissant secours  
 Qu'ils la perdront du coup qui tranchera ses jours;  
 (V, vi)

mais ceux-ci refuseront néanmoins de suivre Genest sur la nouvelle

scène où, pour la dernière fois, viennent de s'exercer les talents de l'acteur:

Plancien

Par votre ordre, Seigneur, ce glorieux acteur,  
Des plus fameux héros fameux imitateur,  
Du théâtre romain la splendeur et la gloire,  
<...>  
A du courroux des Dieux contre sa perfidie  
Par un acte sanglant fermé la tragédie.  
(V, vii)

D'autre part, loin de perturber le mariage annoncé au premier acte, la décapitation de l'acteur infidèle donnera au contraire à Maximin l'occasion de prouver à sa future épouse son sens de l'à-propos:

Maximin, emmenant Valérie.

Ne plaignez point, Madame, un malheur volontaire,  
Puisqu'il l'a pu franchir et s'être salutaire,  
Et qu'il a bien voulu, par son impiété,  
D'une feinte, en mourant, faire une vérité.  
(V, vii)

Dans un univers où, pour parler comme Genest, il ne fait aucun doute que c'est en définitive un metteur en scène divin qui "tient la pièce" (IV, vii), l'homme ne paraît avoir d'autre initiative que celle de reconnaître sa plus totale soumission à l'égard de l'Amour, cette "puissance absolue sur tout ce qui respire," (Don Lope de Cardone, II, i). Poursuivi, en effet, par la fatalité d'une passion amoureuse qui se manifeste sans la moindre intervention de la volonté humaine, le personnage rotouesque se montre initialement tout à fait incapable de s'opposer victorieusement à ces forces instinctives et irrésistibles

qui lui commandent d'aimer et l'entraînent dans un monde où l'illusion et la réalité se confondent.

Pourtant, ainsi que le suggère Le Vénérable Saint Genest, mais aussi l'ensemble des textes dramatiques de Rotrou, dans le théâtre du monde où il évolue l'homme est cependant en mesure d'échapper à l'illusion. Il peut, comme l'acteur Genest, essayer de se retrouver en acceptant de plein gré ce qui lui est imposé par le metteur en scène; soit, au contraire, à l'image de Dioclétien et de tous les personnages-acteurs qui l'ont précédé, ou, encore, des cardinaux Richelieu et Mazarin à qui Rotrou dédie la majorité de ses oeuvres, il peut également s'inspirer du modèle et se l'approprier à ses propres fins, en faire un exemple à suivre.



## Conclusion

Au terme d'une étude qui s'est efforcée de dégager les aspects fondamentaux du thème de l'amour tel qu'il se présente dans la dramaturgie rotrouesque, nous sommes parvenu à une lecture du Véritable Saint Genest qui s'écarte radicalement des traditionnelles analyses de la pièce qui, à l'unanimité, valorisent l'action de Genest:

Dans le Saint Genest de Rotrou, la prise de conscience et la réalisation de l'illusion deviennent le noeud du drama, l'acteur Genest fait de son rôle de martyr une réalité triomphante et devient ce qu'il était appelé à jouer.<sup>1</sup>

Envisagée cependant à la lumière de l'ensemble des textes dramatiques de Rotrou et libérée de l'influence exercée par l'idée préconçue de l'hypothétique conversion du poète de Dreux, la tragédie du Véritable Saint Genest nous paraît, au contraire, contenir une leçon moins à la gloire de l'acteur Genest qu'à celle de l'empereur Dioclétien.

Fortement influencée, nous l'avons dit, par l'aspect religieux de la tragédie, la critique a généralement fait la distinction, à la suite de Jacques Morel, entre la conversion de Genest et celle d'Adrian:

Adrien est solidement et sereinement thomiste. Genest est plutôt augustinien. <...> On croirait, avec les personnages confondus d'Adrien et de Genest, que Rotrou ait voulu

réconcilier les deux formes fondamentales de la spiritualité de son époque.<sup>2</sup>

Comme paraît vouloir le souligner le dramaturge en faisant répéter par trois fois ces mêmes propos à Adrian:

J'ai vu, Ciel, tu le sais par le nombre des âmes  
Que j'osai t'envoyer par le chemin des flammes,  
Dessus les grills ardents et dedans les taureaux,  
Chanter les condamnés et trembler les bourreaux;  
il répète ces quatre vers  
(II, iv et vii)

la conversion du général romain semble résulter d'un examen attentif des conclusions qu'Adrian a su tirer de son expérience: les martyrs se révèlent supérieurs à leurs bourreaux. L'acteur Genest, par contre, plus proche des anciens martyrs, reçoit la grâce comme par accident et laisse les dieux se disputer son âme:

Genest

Et toi contre les Dieux, ô Christ, prends ta défense,  
Puisque à tes lois ce coeur fait encore résistance;  
Et dans l'onde agitée ou flottent mes esprits,  
Terminez votre guerre, et m'en faites le prix.  
(II, v)

Quoi qu'il en soit, qu'Adrian ait volontairement choisi sa conversion ou que Genest l'ait subie, il ne saurait s'agir ni pour l'un ni pour l'autre d'un dépassement héroïque en mesure de s'ériger en exemple. Au contraire d'échapper à une contrainte, l'un comme l'autre se retrouve placé sous la dépendance d'un maître. Au pouvoir de l'empereur de Rome se substituent les directives de "l'Empereur des Cieux". Lorsque Genest abandonne son rôle, c'est, dès lors, un ange qui "tient la pièce", le "conduit", le "radresse", lui "apprend [sa réplique]" (IV, vii). C'est Dieu, lui-même, qui détermine le script et qui, directement, met le texte de la pièce dans la bouche de l'acteur: "Dieu m'apprend sur-le-champ ce que je vous récitez," (IV, vii).

De récitant du Pouvoir, Genest est devenu, on le constate, récitant de Dieu. De la même manière que l'empereur Dioclétien avait fait de Maximin son César et son fils et de la troupe de Genest ses acteurs favoris, c'est maintenant Dieu qui adopte Genest et lui impose son nouveau rôle:

Genest

J'ai pleuré mes péchés, le Ciel a vu mes larmes,  
Dedans cette action il a trouvé des charmes,  
Ma départi sa grâce, est mon approbateur,  
Me propose des prix, et m'a fait son acteur.  
(IV, vii)

En reliant, surtout dans un personnage bien sûr, mais aussi d'une manière générale, le thème du théâtre à celui de la conversion, Rotrou a été en mesure de donner au Véritable Saint Genest un dénouement tout à fait original qui s'explique beaucoup plus par l'économie interne de la pièce et la dramaturgie d'où elle est issue que par la volonté, trop souvent évoquée, de se distinguer ainsi du Polyeucte de Corneille.

En envisageant la tragédie de Rotrou dans la perspective que suggère la mise en équation du thème de l'amour et celui de l'illusion théâtrale, l'on peut affirmer que l'acteur Genest passe d'un théâtre à l'autre, qu'il se laisse prendre à la mise en scène de Dieu comme il s'était laissé prendre à celle de Dioclétien. Une différence cependant: les contraintes imposées par l'empereur de Rome permettent d'accéder à la gloire immédiate, celles imposées par l'Empereur des Cieux donnent "la mort pour récompense," (V, ii).

L'on comprend dès lors que l'exemple de Genest ne soit pas suivi et que sa défection demeure, c'est le cas de le dire, lettre morte.

## NOTES

### Avant propos

1

Raymond Lebègue, "Rotrou dramaturge baroque," Revue d'Histoire Littéraire de la France 50 (1950): 379.

2

Propos de Jean Rousset cité par Bartolomé Bennassar, "Introduction au temps des troubles," Baroque 11 (1983): 47.

3

Déjà lors des Journées Internationales d'Etude du Baroque qui se déroulèrent à Montauban en septembre 1966, Jean Jacquot, pourtant peu enclin à l'époque, selon ses propos mêmes, à accorder "une trop grande extension à la notion de baroque," ne pouvait malgré tout que constater: "Il semble <...> qu'on ne puisse éviter d'employer cette notion de baroque, même lorsqu'on met beaucoup d'application à l'éluder." Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque (Montauban: Centre National de Recherches du Baroque, 1967) 5. Présent à ce même colloque, Raymond Lebègue donna lecture d'un rapport dont le titre seul est évocateur du chemin parcouru: "Origines et caractères du théâtre baroque français," Le Baroque au théâtre, 23-29. Si aujourd'hui le terme est en général admis, il n'en demeure pas moins que les réalités qu'il recouvre sont toutefois loin de faire l'unanimité. Le concept même de "baroque," après s'être finalement imposé, court le risque de ne présenter pour la critique qu'un outil de travail aussi fragile que le sont devenues les autres désignations historiques qui ne coïncident jamais parfaitement avec les catégories esthétiques qu'elles prétendent parfois circonscrire. Pour une discussion récente du problème nous renvoyons aux articles de Robert N. Nicolich, "Mannerism and Baroque: Further Notes on the Problems in the Transfer of these Concepts from the Visual Arts to Literature," Papers on French Seventeenth Century Literature 10.19 (1983): 441-57, et de Giovanni Dotoli, "Unité plurielle du XVII<sup>e</sup> siècle," Papers of French Seventeenth Century Literature 10.19 (1983): 459-96. Voir également Félix Castan, "Les structures de la civilisation baroque," texte inaugural des Journées Internationales d'Etude du Baroque, les 26, 27 et 28 septembre 1985; et, tout dernièrement, Wolfgang Leiner, "Théophile réédité," Papers on French Century Literature 8.25 (1986): 67-70.

4

A titre d'exemple qu'il nous suffise de mentionner les études de Philip Butler, Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine (Paris:

Nizet, 1959); Jean Rousset, "Entre baroque et romantisme: Don Juan ou les métamorphoses d'une structure," L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle (Paris: Corti, 1976) 127-50. Jean Rousset souligne parfaitement les éléments baroques contenus dans le théâtre de Molière: "Il existait, entre Molière et un thème reçu du baroque, sinon une affinité totale, du moins une zone de contact: la théâtralité, le goût du jeu dans le jeu, le déguisement, le masque." 103. Pour terminer, citons enfin l'étude de Léo Spitzer, "The 'Récit de Thérémène'," Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics (1948; New York: Russel & Russel, 1962) 87-134. Pour Léo Spitzer, "... it is evident that Phèdre is the ideal type of a baroque tragedy, not only by its style, but by its basic conception ... ." 119. Ces travaux ont permis de mettre en relief de nombreux aspects jusque-là ignorés et, ce faisant, ont largement contribué, selon nous, à ouvrir de nouvelles perspectives quant à l'approche de ces textes dramatiques. Voir Jacques Scherer, Racine et/ou la cérémonie (Paris: Presses Universitaires de France, 1982); Jean Prophète, Les Para-personnages dans les tragédies de Racine (Paris: Nizet, 1981); Susan W. Tiefenbrun, "Molière's Tartuffe: A play within a play," Signs of the Hidden: Semiotic Studies (Amsterdam: Rodopi, 1980) 165-78.

5

Le dernier ouvrage en date traitant de la dramaturgie baroque est celui de Colette Scherer, Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres (Paris: Nizet, 1983). Mentionnons aussi Georges Forestier, Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle (Genève: Droz, 1981), et Alexandre Cioranescu, Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français (Genève: Droz, 1983). Dans le domaine de l'histoire, complétant merveilleusement l'étude de Victor L. Tapie, La France de Louis XIII et de Richelieu (Paris: Flammarion, 1967), citons les récents ouvrages de Michel Carmona aux éditions Fayard, Marie de Médicis (1981), Richelieu: L'ambition et le pouvoir (1983), La France de Richelieu (1984), qui, avec l'ouvrage de Pierre Chevalier, Louis XIII roi cornélien (Paris: Fayard, 1979), présentent l'exact contexte dans lequel s'élaborèrent les formes dramatiques qui nous occupent aujourd'hui.

6

La pièce de Rotrou qui assurément rencontra le plus de succès fut Venceslas, voir chapitre II, 32-33. Le développement remarquable du théâtre entre 1630 et 1640 se situe entre deux décisions significatives de Richelieu. En 1630, le Cardinal transforme une pièce de son palais en une salle de théâtre de six cents places; en 1641, il inaugure avec la Mirame de Desmarets de Saint-Sorlin, le luxueux théâtre du Palais-Cardinal qui, tout au long du siècle, restera la plus vaste et la plus belle salle de spectacle de Paris. Voir Colette Scherer, "Les conditions de la vie théâtrale et leurs conséquences pour la comédie," Comédie et société sous Louis XIII 17-51; Wilma DeIerkauf-Holsboër, Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne (Paris: Nizet, 1968-70), Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi (Paris: Nizet, 1972); Jacques Scherer, "Popularité des divers genres du théâtre aux différentes époques du XVII<sup>e</sup> siècle," La dramaturgie classique en France (Paris: Nizet, 1962) 457-9.

7

Jacques Lemarchand, "Saint Genest de Rotrou, La Farce de Vahé Katcha," Le Figaro Littéraire 27 avril 1963: 18.

8

Lemarchand 18.

9

Publié en 1647, Le Véritable Saint Genest fut représenté pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne en 1645, ou 1646. La date demeure imprécise. Dans l'état actuel des connaissances, il semblerait qu'il faille attendre le 17 novembre 1845 pour que Bocage, nouveau directeur de l'Odéon, monte la pièce de Rotrou récemment "déterrée" par Emile Deschanel. Voir à ce propos Deschanel, Le Romantisme des classiques (Paris: Calmann Lévy, 1883) 275. En ce qui concerne cette première reprise, dans laquelle Bocage tenait lui-même le rôle de Genest, nous renvoyons à Théophile Gautier, Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 6 vols. (1858-9; Genève: Slatkine Reprints, 1968) 4: 45. Pour établir notre chronologie, nous nous sommes basé sur l'ouvrage de Christian Genty, Histoire du Théâtre National de l'Odéon (Journal de bord) 1782-1982 (Paris: Librairie Fischbacher, 1981). Notons également une reprise de la pièce en 1874 par Ballande pour les matinées littéraires au théâtre de la Porte Saint-Martin; voir Félix Hémon, éd., Théâtre choisi de Rotrou (1885; Paris: Garnier, 1915) 280. Signalons encore l'influence de la tragédie de Rotrou sur celle d'Henri Ghéon: Le Comédien pris à son jeu qui, en 1941, fut finalement acceptée à l'Odéon; voir à ce sujet, "Henry Ghéon et Saint Genest," Revue d'Histoire du Théâtre, 3 (1950) 285-6, et F.T. Dubois, Le Véritable Saint Genest, 47-8. Un autre écho de la pièce de Rotrou se trouve bien entendu dans le titre adopté par Jean-Paul Sartre pour son ouvrage consacré à l'homonyme du personnage de Rotrou: Saint Genest comédien et martyr (Paris: Gallimard, 1952). Deux autres pièces de Rotrou à l'Odéon: Venceslas, le 29 août 1885 et le 23 novembre 1920; La Soeur, le 2 décembre 1885.

10

L'édition du Véritable Saint Genest que nous avons adoptée pour notre étude est celle de Jacques Scherer, éd., Le Véritable Saint Genest dans Théâtre du XVIIème siècle (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975) 943-1005. En ce qui concerne les autres pièces de Rotrou, nous renvoyons à l'édition de Viollot-le-Duc, Oeuvres de Jean Rotrou, 5 vols. (Paris: Desoer, 1820). Les références à ces deux éditions seront dans le texte.

11

L'une des deux rues flanquant le Théâtre de l'Odéon à Paris est dédiée à Corneille, l'autre porte le nom de Rotrou. Un simple sondage réalisé parmi les passants de cette petite rue permet de mesurer combien le nom du dramaturge de Dreux est absent de l'esprit du grand public. La première partie de notre premier chapitre tente de combler cette lacune.

12

Cité par F.T. Dubois, éd. Saint Genest 47.

13

Robert J. Nelson, "Art and Salvation in Rotrou's Le Véritable Saint Genest," French Review 30 (1957): 451.

14

Imbrie Buffum, "A Baroque Tragedy: Saint Genest," Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou (New Haven: Yale University Press, 1957) 212.

15

Voir chapitre II, 50-54.

16

Jacques Morel, Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté (Paris: Armand Colin, 1968) 131.

17

Scherer, Théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle 1297.

18

Wilfried Floeck, Die Literarästhetik des französischen Barock: Entstehung, Entwicklung, Auflösung (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1979).

19

Rousset, L'Intérieur et l'extérieur 249. Si dans La Littérature de l'âge baroque en France (1954; Paris: Corti, 1972), Jean Rousset était enclin à définir le baroque comme l'"éclatement des structures," 173, dans L'Intérieur et l'extérieur 245, il semble tout à fait convaincu que "toute métamorphose désigne une permanence." L'on consultera à ce sujet l'article déjà mentionné de Robert N. Nicolich, "Mannerism and Baroque," 447-51.

20

Jacqueline Van Baelen, Rotrou: le héros tragique et la révolte (Paris: Nizet, 1965). Nous expliquons plus loin, II, 47-49 et V, 161-70 les raisons pour lesquelles nous ne partageons pas les vues de Madame Van Baelen.

21

Voir Rousset, "Formes baroques (Du Baroque dans les beaux-arts)," La Littérature de l'âge baroque 161-80; Anthony Blunt, Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as Applied to Architecture (London: Oxford University Press, 1973); Heinrich Wölfflin, Renaissance and Baroque, trad. Kathrin Simon (1966; Ithaca: Cornell University Press, 1968).

22

Bernini, Gianlorenzo. Extase de sainte Thérèse. Santa Maria della Vittoria, Rome. Dans le même ordre d'idée nous pourrions évoquer également la statue équestre de Constantin de l'Escalier Royal du Vatican, la Fontane dei Quattro Fiumi de la Piazza Navona, ou, encore, la façade des églises de Santa Maria della Pace (Pietro da Cortona), Santa Maria in Campitelli (Rainaldi), San Carlo alle Quattro Fontane (Borromini). Si, dans sa Littérature de l'âge baroque 168-9 Rousset affirmait encore l'autonomie totale de la façade baroque, de plus récentes études montrent au contraire les relations qu'il convient de noter entre l'extérieur et l'intérieur des églises romaines que nous avons mentionnées. Voir en particulier Anthony Blunt, Baroque & Rococo: Architecture and Decoration (New York: Harper & Row, Publishers, 1978) 20-53, Guide to Baroque Rome (New York: Harper & Row, Publishers, 1982); John Rupert Martin, Baroque (New York: Harper & Row, Publishers, 1977) 188-96.

23

Voir Chapitres I, 15-17 et II, 50-54.

Chapitre I: De l'évanescence d'une vie à la permanence d'un thème:  
approche méthodologique

1

Pour les principaux biographes qui se sont penchés sur la vie de Jean Rotrou, nous renvoyons à l'ouvrage d'Henri Chardon, La Vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid (1884; Genève: Slatkine Reprints, 1970) 1-25. Outre l'ouvrage de Chardon, mentionnons ici l'étude de Jules Jarry, Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou (1868; Genève: Slatkine Reprints, 1970); et celle de Léonce Curnier, Etude sur Jean Rotrou (Paris: A. Hennuyer, 1885).

2

Cette légende des fagots se retrouve sous la plume de tous les critiques qui se sont intéressés à Rotrou. Chardon 45, suggère que c'est peut-être pour excuser la fréquentation des comédiens que la famille du poète favorisa l'image d'un Rotrou "joueur endurci et endetté." Le jeu, à la différence du théâtre, était une défaillance admise, celle-là, par les mœurs de l'époque. Voir chapitre II, note 7.

3

A ce sujet nous renvoyons à la critique formulée par Jacqueline Van Baelen, Rotrou: le héros tragique et la révolte 9-10.

4

Jarry 9.

5

La date précise de la naissance de Rotrou, tout comme celle de son aîné Alexandre Hardy, demeure inconnue. La date même de son baptême souleva quelques objections; voir Frederic O. Musser, "The Dramas of Rotrou: a Revaluation," Diss. Yale U, 1955, 13-4.

6

Chardon 38, propose 1634 pour l'entrée de Rotrou au service des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Les travaux plus récents de Wilma DeIerkauf-Holsboër suggèrent 1629, L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673 (Paris: Nizet, 1960) 40. Quant à la date de 1634 que nous adoptons ici pour marquer le départ de Rotrou de l'Hôtel de Bourgogne, c'est celle avancée par Scherer, Théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle 1296. Dans l'imprécision flagrante qui marque l'existence de Rotrou, nous aurions tout aussi bien pu nous en tenir à l'affirmation de Chardon 67: "l'année 1635 va mettre enfin Rotrou 'hors de pages'. Il fera désormais partie d'une façon définitive de la cour dramatique du palais Cardinal, et sera enrôlé au nombre des Cinq auteurs."

7

Celui à qui Rotrou fut surtout redevable de sa bonne fortune fut, semble-t-il, Chapelain dont l'appui contribua à sa renommée et à son introduction auprès de Richelieu.

8

Chardon 38-82, 145-73.

9

Contrairement à l'idée généralement acceptée, Rotrou n'aurait pas immédiatement succédé à Hardy qui, selon W. DeIerkauf-Holsboër, "avait déjà rompu en 1626 avec Bellerose et les Comédiens du Roi," Vie d'Alexandre Hardy (Paris: Nizet, 1972) 130.



10

Tallemant des Réaux, Historiettes, éd. A. Adam, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1960-1) 2: 885.

11

Antoine Adam, Histoire de la littérature française au XVIII<sup>ème</sup> siècle, 5 vols. (Paris: Domat, 1949-56) 1: 570.

12

Voir Robert Garapon, "Rotrou et Corneille," Revue d'Histoire Littéraire de la France 50 (1950): 385-394.

13

Tirés d'un recueil d'anecdotes, Ménagiana (Paris, 1715), 3: 306, ces propos de Corneille à l'égard de Rotrou sont les seuls qui nous soient parvenus. La lettre de Corneille à Rotrou reproduite par Charles Marty-Laveau dans son édition de 1862 des oeuvres de Corneille, est de toute évidence un faux. Voir à ce sujet Mae Mathieu, "The Literary Relations of Corneille and Rotrou," Mémoire de Maîtrise, U of Washington, 1921, 6-7.

14

Rotrou, "A Monsieur Corneille," pièce liminaire de La Veuve, dans Corneille. Oeuvres complètes, éd. G. Couton, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1980) 1: 205-6. Toutes nos références au théâtre de Corneille renverront à cette édition.

15

Jarry 167-8.

16

Chardon 105-31.

17

Chardon, 127-30.

18

Garapon, "Rotrou et Corneille," 386.

19

René Guerdan, Corneille ou la vie méconnue du Shakespeare français (Lausanne: Pierre-Marcel Favre, 1984) 176.

20

Chardon 152. Dans son ouvrage: Voiture et l'Hôtel de Rambouillet, 2 vols. (Paris: Editions Emile-Paul frères, 1929-30), Emile Magne ne fait aucune mention de Rotrou.

21

Rotrou, "Ode à Monseigneur l'Eminentissime Cardinal Duc de Richelieu," dans Viollet-le-Duc, 2: 5-11.

22

Guerdan 153.

23

Nous reproduisons très exactement l'orthographe du texte imprimé dans Revue des Cours Littéraires 34 (1867): 544.

24

Cité par Kosta Loukovitch, L'Evolution de la tragédie religieuse classique en France (Paris: Droz, 1933) 333. Voir également Hémon 31: "Dans ces élans de ferveur religieuse, [Rotrou] était soutenu par un de ses compatriotes, Antoine Godeau, qu'il avait jadis rencontré à l'Hôtel de Rambouillet [...] Tous deux avaient connu les enivres du monde; tous deux s'en étaient lassés."

25

Victor Fournel, Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères (Paris: Adolphe Delahays, 1859) 128. Si cet

épisode était vérifié, il troublerait quelque peu "l'atmosphère calme et sereine de [l'] existence de magistrat" évoquée par Chardon 27, à propos des années que Rotrou passa à Dreux.

26

Voir chapitre II, 31.

27

Cité par Chardon 29. Ces vers trouvent également un écho dans Venceslas: "Ma flamme a consumé ce qu'elle avait d'impur," (II, ii).

28

Pierre Larthomas, Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés (Paris: Colin, 1972) 32.

29

Sainte-Beuve, Port Royal (Paris: Gallimard, 1953) 221.

30

Loukovitch 333.

31

Nelson, "Art and salvation," 451.

32

A l'assimilation entre Rotrou et son personnage s'ajoute, souvent, la non différenciation entre Genest et Adrian. Voir chapitre II, 52-53.

33

Curnier 2. Ce buste de Rotrou fut réalisé en 1783 par Jean Jacques Caffieri et servit de modèle à Allasseur pour exécuter la statue qui se trouvait sur la place de Dreux. La statue de Jean-Jules Allasseur fut érigée au centre d'une place qui s'était d'abord appelée place Lafayette et qui a pris le nom de place Rotrou lorsque fut élevé le monument dont l'inauguration eut lieu le 30 juin 1867. En 1942, pendant l'occupation, cette statue en bronze fut enlevée sur l'ordre des autorités allemandes, mais elle fut remplacée, dès la fin de l'année suivante, par la copie en pierre qui existe actuellement. Nous aimerions exprimer ici notre gratitude à Monsieur Jean Lelièvre, Conservateur du Musée d'Art et d'Histoire de Dreux, qui nous a permis de prendre connaissance du texte des discours prononcés par de Falloux et Legouvé, représentants de l'Académie française, lors de l'inauguration de la statue.

34

Paul Scarron, Le Roman comique, éd. Robert Garapon (Paris: Lettres Françaises, 1980) 49.

35

Jean Duvingaud, Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives (Paris: Presses Universitaires de France, 1965) 161. Voir également Emile Magne, "Les délices du cabaret," dans Les Plaisirs et les fêtes en France au XVII<sup>ème</sup> siècle (Genève: Editions de La Frégate, 1944) 192-201.

36

Jean Rousset, Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel (1962; Paris: Corti, 1964) 9.

37

Rousset, Forme et signification 15.

38

Sur les probables sources de Saint Genest voir chapitre II, 42-47.

39

Voir chapitre II, 34-36.

40

Jacques Truchet, "Introduction à la thématique théâtrale," dans Recherches de thématique théâtrale: l'exemple des conseillers des rois dans la tragédie classique (Paris: Editions Jean-Michel Place, 1981) 6-23.

41

Truchet 8.

42

Eugène Ionesco, Notes et contre-notes (Paris: Gallimard, 1966) 57.

43

Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, 4ème éd. (Paris: Gallimard, 1948).

44

Sainte-Beuve, "Mézeray," dans Causeries du lundi, 3ème éd., 16 vols. (Paris: Garnier frères, n.d.) 8: 197.

45

Wolfgang Leiner, "Deux aspects de l'amour dans le théâtre de Jean Rotrou: le romanesque et le réalisme," Revue d'Histoire du Théâtre 11 (1959): 179-204.

46

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 65.

47

Hadley Wood, "The Language of Love in Jean Rotrou's Comedies," Romanic Review 75.2 (1984): 188.

48

Ira David Dudley, "The Concept of Love in the Dramatic Works of Jean Rotrou," Diss. U of Southern California, 1954, 155.

49

Dudley 171.

50

Dudley 161.

## Chapitre II: Le théâtre de Rotrou devant la critique

1

Charles B. Osburn, "Introduction to Jean Rotrou: A Bibliography (1880-1965)," Studi Francesi 36 (1968): 401-11.

2

Molly A. Bullard Howard, "Jean Rotrou: A Critical Bibliography, 1701-1974," Diss. U of Georgia, 1976.

3

Voltaire, Le Siècle de Louis XIV (Paris: Garnier frères, n.d.) 590.

4

Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française (Paris: Armand Colin, 1924) 4: 366.

5

"A Garnier succéda Alexandre Hardy, Parisien, l'Auteur le plus fécond qui ait jamais travaillé en France pour le théâtre," affirme Fontenelle, "Vie de M. Corneille, avec l'Histoire du Théâtre François jusqu'à lui et Des Reflexions sur la Poétique," Oeuvres de Monsieur de Fontenelle, 11 vols. (Paris: chez Saillant et al., 1747) 3: 72-3.

6

Nous respectons ici les catégories établies par Viollet-le-Duc; et reproduites par Petit de Julleville, Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours (Paris: Librairie A. Colin, 1927) 131. Selon Pierre Sage, l'oeuvre de Rotrou se composerait de 17 tragi-comédies, 12 comédies et 6 tragédies. Sage, Le Préclassicisme (Paris: Editions Mondiales, 1962) 278. Ainsi que le remarque fort à propos Pierre Méléze, la dénomination des oeuvres éditées dans les premières années du XVII<sup>ème</sup> siècle est souvent le fait de l'éditeur et non pas du dramaturge. Méléze, Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715) (Paris: Droz, 1934) 87-95.

7

Lettre de Chapelain à Godeau du 30 octobre 1632. De nombreux critiques rapportent cet élément et il est à noter que la "servitude" dont parle Chapelain est parfois interprétée comme faisant référence à la passion de Rotrou pour le jeu. Rien ne permet de trancher le débat, mais nous pensons qu'il s'agit bien plutôt d'un commentaire sur les fonctions de Rotrou auprès des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans la mesure où les moeurs de l'époque étaient bien moins sévères pour le joueur que pour le comédien. C'est ainsi par exemple que selon Henri Chardon, pour excuser la fréquentation des comédiens, la famille du poète favorisa l'image de "Rotrou joueur endurci et endetté, défaillance admise celle-là par les moeurs de l'époque." Chardon, La Vie de Rotrou 45. Selon Wilma Deferkauf-Holsbøer: "(...) les historiens du théâtre se sont tout à fait trompés quand ils supposaient que la vie théâtrale et le métier de comédien étaient à cette époque considérés comme indignes; déjà au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, ils commençaient à prendre une certaine valeur." Deferkauf-Holsbøer, Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 2 vols. (Paris: Nizet, 1968-70) 1: 75. Mais si, comme le croit Deferkauf-Holsbøer, la vie d'acteur était considérée avec une "certaine valeur", pourquoi dans ce cas Louis XIII, le 16 avril 1641, jugea-t-il utile de prendre des mesures en faveur des comédiens? Le texte de la déclaration de Louis XIII est rapporté par Petit de Julleville, Le Théâtre en France 139.

8

Voir par exemple Adam 1: 571-4.

9

Frederico del Valle Abad, Influencia Española en la Literatura Francesa. Ensayo crítico sobre Juan Rotrou (1609-1650) (Avila: Senén Martín, 1946) 141.

10

Les pièces sélectionnées par Hémon: Les Sosies, Laure Persécutée, La Soeur, Saint Genest, Don Bernard de Cabrère, Venceslas et Cosroès.

11

Voir bibliographie.

12

Jean Rotrou, Oeuvres complètes, 5 vols. (Genève: Slatkine Reprints, n.d.). Cette réimpression de l'édition due à Viollet-le-Duc ne comporte aucune note.

13

Gustave Lanson, Histoire de la littérature française (Paris: Hachette, 1951) 444.

14

Venceslas est la seule pièce de Rotrou dont parle Voltaire: "La première scène et une partie du quatrième acte de Venceslas sont des chefs-d'oeuvre." Voltaire, Le Siècle de Louis XIV 590. Plus récemment, le seul critique qui à notre connaissance ait remis en question la primauté de Venceslas fut Lacy Lockert: "Venceslas does not stand alone among the dramas of Rotrou. It does not, rightly appraised, even stand highest. That position belongs to Cosroès (...)." Lockert, Studies in the French Classical Tragedy (Nashville: The Vanderbilt University Press, 1958) 187.

15

Mélèse, "Rotrou et Molière," 259-63.

16

Wolfgang Leiner, Rotrou: Venceslas. Tragi-comédie. Edition critique (Saarbrücken: Publications de l'Université de la Sarre, 1956) 29-30.

17

M. Guizot, Corneille et son temps. Etude littéraire (Paris: Librairie Académique, 1866) 365.

18

Claude et François Parfaict, Histoire du Théâtre François (Paris: Mercier et Saillant, 1745) 145-6.

19

Guizot 369.

20

Guizot 371.

21

Guizot 371.

22

Guizot 374-5.

23

Fontenelle 75.

24

Emile Faguet, Histoire de la littérature française depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours (Paris: Librairie Plon, 1913) 82.

25

Faguet 80.

26

H. C. Lancaster, "The Pre-Classical Period 1610-1634," A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, 2 vols. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1929) 2: 491.

27

Lancaster, "The Pre-Classical Period," 2: 497.

28

Hippolyte Parigot, Génie et Métier (Paris: Colin, 1894) 84: "C'est-à-dire que du premier acte au dernier, le personnage n'a point fait un pas: Adrien prépare Genest, et Genest répète Adrien."

29

H. C. Lancaster, "The Period of Corneille 1635-1651," A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, 2 vols. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1932) 2: 541. C'est le même reproche que nous retrouvons chez Sage 288: "On peut lui [Rotrou] reprocher d'avoir fait un peu trop longue la 'pièce intérieure'."

30

Adam 2: 336.

- 31 Lancaster, "The Period of Corneille," 2: 541.
- 32 Viollet-le-Duc, Oeuvres de Rotrou 5: 4.
- 33 Parigot 85.
- 34 Sainte-Beuve, Port-Royal 163. C'est ce même jugement que reprendra N.M. Bernardin en qualifiant à son tour Le Véritable Saint Genest de "(...) la plus romantique pièce qu'ait produite au XVII<sup>e</sup> siècle notre théâtre classique." Bernardin, "Le théâtre de Rotrou: 'Le Véritable Saint Genest'," Revue des Cours et Conférences 11 (janvier 1909): 496.
- 35 Sainte-Beuve, Port-Royal 151.
- 36 Emile Deschanel, Le Romantisme des classiques (Paris: Calman Lévy, 1883) 262.
- 37 Deschanel 287.
- 38 Félix Hémon, Rotrou et son oeuvre (Paris: Sanchez, 1883) 39.
- 39 Garapon, "Rotrou et Corneille," 394.
- 40 Raymond Lebègue, "Jean Rotrou," XVII<sup>e</sup> siècle. 1949-50: 193.
- 41 Roland Barthes, Critique et Vérité (Paris: Seuil, 1966) 9.
- 42 Buffum 247.
- 43 Joseph Morello, Jean Rotrou (Boston: Twayne Publishers, 1980) 133.
- 44 Morel, Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 131.
- 45 Garapon, "Rotrou et Corneille," 390.
- 46 Noël M. Valis, "Rotrou and Lope de Vega: Two Approaches to Saint Genest," Revue Canadienne de Littérature Comparée. 1979: 359.
- 47 Garapon, "Rotrou et Corneille," 391.
- 48 Auguste Walras, Essai sur Le Véritable Saint Genest de Jean Rotrou (Evreux: Louis Tavernier et Cie, 1846) 95-103.
- 49 R. W. Ladborough, éd. Le Véritable Saint Genest (Cambridge: University Press, 1945) 14.
- 50 Lancaster, "The Period of Corneille," 2: 540.
- 51 Félix Gaiffe, "Quelques notes sur les sources du Saint Genest de Rotrou," Revue Universitaire (1929): 327-36.
- 52 Lancaster, "The Period of Corneille," 2: 536-8.

53

A ce propos nous renvoyons à l'ouvrage de Robert Nelson, Play within a Play: The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh (1958; New York: Da Capo Press, 1971), et à Forestier, Le Théâtre dans le théâtre.

54

Cioranescu 253: "L'un des effets les plus désagréables du comparatisme littéraire a été l'apparition de l'idée de dette, qui ne devrait avoir aucun sens en littérature. (...) Pour un classique, la subordination des structures de son oeuvre à un modèle préexistant n'est pas une dette, c'est un devoir et l'ABC de l'art d'écrire. C'est l'originalité qui scandalise et c'est à partir du moment où l'écrivain ne peut montrer du doigt l'oeuvre à laquelle il a pris sa matière et qui est son 'autorité', que les doutes commencent." Voir également les deux chapitres que C.J. Gossip consacre à la publication et aux sources des tragédies du XVIIe siècle, An Introduction to French Classical Tragedy (Totowa: Barnes & Noble Books, 1981) 46-71.

55

Richard J. Melpigano, "La Soeur de Jean Rotrou devant la critique," Papers on French Seventeenth Century Literature 9.16 (1982): 275-6.

56

C'est ainsi qu'il convient de saisir les propos de Loukovitch 338-9: "Sans doute faut-il reconnaître qu'en plus d'un endroit Rotrou s'est contenté de traduire le P. Cellot (...). Mais où il [Rotrou] a gardé son indépendance et affirmé son originalité, c'est en adaptant les situations et les caractères au goût de son époque. (...) En s'affranchissant de la légende hagiographique, Rotrou a soumis à la discipline classique un sujet de mystère. Mais en le dégageant de tout élément romanesque, il en garde pieusement et fidèlement toute la substance religieuse."

57

Il convient également de citer ici un autre ouvrage adoptant la même perspective que celui de Van Baelen: Micheline Sakharoff, Le Héros, sa liberté et son efficacité, de Garnier à Rotrou (Paris: Nizet, 1967). Ce second ouvrage n'examine qu'une seule pièce de Rotrou: Venceslas, mais ses conclusions rejoignent celles de Van Baelen; Sakharoff 180: "Rotrou, en dépit des apparences, semble continuer à tracer la ligne déjà ébauchée par son prestigieux contemporain et qui nous mène graduellement vers le plus profond pessimisme de la seconde moitié du XVIIIe siècle." Voir également l'article de Micheline Besnard-Coursodon qui nous invite, au contraire, à la conclusion que "Genest profite de la scène pour faire profession de foi et exercer sa liberté d'individu face au Pouvoir. (...) la pièce de Rotrou est profondément politique, dans le conflit qui oppose une puissance contre-évolutive à la force dynamique du changement, de la Différence, dont la 'grâce' n'est ici qu'une figure. Au même titre que le procès d'écriture." "De Circé à Pandore. Lecture politique du 'Véritable Saint Genest'," Poétique 35 (1978): 351.

58

Van Baelen 206.

59

Van Baelen 212.

60

Wolfgang Leiner, rev. de Rotrou: Le héros tragique et la révolte, de J. Van Baelen, Studi Francesi 29 (1966): 346. Dans un autre

"Book Review" consacré toujours à ce même ouvrage, Gaston Hall partage l'opinion de Leiner et ne se montre guère favorable à l'approche choisie par Van Baelen: "Some of the many who share the assumptions of the late Albert Camus, whose attitudes underlie the critical approach of this book, may be more satisfied with it than most of the few who read Rotrou (...)." Gaston Hall, rev. de Rotrou: Le héros tragique et la révolte, de J. Van Baelen, French Review 4 (1967): 560.

61

Reprenant les critiques déjà formulées par H. C. Larrington, Scherer affirme: "On ne saurait davantage trouver d'uniformité, sinon au niveau le plus superficiel, dans les nombreux thèmes que Rotrou a utilisés." Scherer, Théâtre du XVIIe siècle 1297.

62

Edouard Morot-Sir, préface à l'ouvrage de Carlo François, La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVIIe siècle (Paris: Klincksieck, 1973) 10.

63

Ionesco 145.

64

Voir en particulier Rousset, La Littérature de l'âge baroque. De récentes études tentent de préciser la démarcation entre baroque et maniérisme, voir Nicolich 441-57.

65

Morel, Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté; Rousset, "Le comédien et son personnage, de Don Juan à Saint Genest," 151-64; Rousset, "Le déguisement et le trompe-l'oeil (La tragi-comédie)," 51-78; Buffum, Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou. Voir également John D. Lyons, A Theatre of Disguise. Studies on French Baroque Drama (1630-1660) (Columbia: French Literature Publications Company, 1978), la seule pièce de Rotrou dont il est question dans cet ouvrage est Célimène, "The Woman as Man: Célimène," 21-60.

66

Lebègue, "Rotrou dramaturge baroque," 384.

67

Giovanni Dotoli, "Unité plurielle du XVIIe siècle," Papers on French Seventeenth Century Literature 10.19 (1983): 462. Déjà en 1971, Frank J. Warnke qualifiait le concept de "baroque" de : "Chameleonlike adjective". Warnke, Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century (New Haven: Yale University Press, 1972) 1.

68

Nelson, "Art and Salvation," 451.

69

Judd D. Hubert, "Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et de Rotrou," Revue des Sciences Humaines 91 (1958): 338.

70

Francesco Orlando, Rotrou: dalla tragicommedia alla tragedia (Torino: Bottega d'Erasmus, 1963) 279.

71

Valle Abad, Influencia Española 141.

72

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 131.



73

Hubert, "Le réel et l'illusoire," 339. Dans cette perspective, voir également Morel, "Ordre humain et ordre divin dans Saint Genest de Rotrou," Revue des Sciences Humaines 145 (1972): 91-4.

74

Rousset, L'Intérieur et l'extérieur 156.

75

Anne Marie Poinsatte, "Naissance de l'illusionisme baroque: La Célinde de Baro," L'Information Littéraire 4 (1974): 172.

76

Dubois, éd. Saint Genest 17. Dans le même ordre d'idée voir encore Jean-Jacques Desmarest, "Une notion théâtrale de l'existence," Paths to Freedom. Studies in French Classicism in Honor of E.B.O. Borgerhoff, numéro spécial de L'Esprit Créateur 11.2 (1971): 78.

77

Ladborough, éd. Saint Genest xxiii.

78

Ladborough, éd. Saint Genest viii et xii.

79

Nelson, "Art and salvation," 456.

80

Rousset, Littérature de l'âge baroque 70: "D'abord, bien certainement il s'agit d'une prise de conscience; le théâtre après 1630 atteint une sorte d'âge adulte; il est naturel qu'il se regarde, qu'il se discute, se disculpe, se demande ce qu'il est; c'est pourquoi le sujet de sa comédie, c'est la comédie même." Ainsi pour Nelson, Play within a Play 10: "(...) in a world in which all values are examined, it is inevitable that the instrument of evaluation be itself examined." Ces pièces sont par ailleurs qualifiées de "self-conscious plays" par T.J. Reiss, Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to "Horace" (New Haven: Yale University Press, 1971) 127.

81

Larthomas 36. En ce qui concerne le public de l'Hôtel de Bourgogne à l'époque de Rotrou, l'on consultera l'ouvrage de Maurice Descotes, Le Public de théâtre et son histoire (Paris: Presses Universitaires de France, 1964). Voir également Barbara G. Mittman, Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries (Ann Arbor, UMI Research Press, 1984) 1-37; John Lough, Seventeenth-Century French Drama: the Background (Oxford: Clarendon Press, 1979) 76-98; John Golder, "L'Hypocondriaque" de Rotrou: un essai de reconstitution d'une des premières mises en scène à l'Hôtel de Bourgogne," Revue d'Histoire du Théâtre 31.3 (1979): 247-270.

82

Larthomas 35.

83

Paul Claudel, Théâtre, éd. J. Madaule et J. Petit, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1967) 1: 676-7.

84

Corneille, "Examen" de Rodogune. A ce sujet, nous renvoyons à l'article de Georges Forestier, "Illusion comique et illusion mimétique," Papers on French Seventeenth Century Literature 11.21 (1984): 377-91.

### Chapitre III: La représentation de l'amour dans la dramaturgie rotrouesque

1

Voir chapitre I, 25-27.

2

A ce propos qu'il nous suffise de renvoyer aux attaques dont le théâtre de Rotrou a été victime et dont nous avons parlé au cours de notre second chapitre.

3

Nous pensons ici tout particulièrement à la remarque déjà mentionnée de Jacques Scherer: "On ne saurait davantage trouver d'uniformité, sinon au niveau le plus superficiel, dans les nombreux thèmes que Rotrou a utilisés." Scherer, Théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle 1297.

4

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 131.

5

Viollet-le-Duc, Oeuvres de Jean Rotrou 1: 365.

6

Madeleine Bertaud, La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII (Genève: Droz, 1981) 430. Il convient de signaler une erreur de "lecture" commise par Mme Bertaud dans le résumé qu'elle propose de Cléagénor et Doristée où nous apprenons que ce sont les voleurs qui habillent leur captive en homme, ce qui n'aurait en fait aucun sens dans la mesure où c'est justement grâce à son déguisement masculin que Doristée parvient à sauver son honneur et à fausser compagnie à ses ravisseurs. Il est évident que Madeleine Bertaud n'a pas pris la peine de lire le texte de Rotrou et qu'elle s'est contentée du résumé très approximatif proposé par Viollet-le-Duc dans la notice qui accompagne la pièce (I: 176): "Bientôt, travestie en homme par ces brigands, Doristée est forcée d'embrasser leur profession." En ce qui concerne le thème de la jalousie dans l'oeuvre dramatique de Rotrou, l'on se reportera aux quelques pages que lui consacre Morel, "Les amours malheureuses," Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 38-49; et surtout au chapitre III, "Jealousy," de la thèse de Ph.D. de Ira D. Dudley, 49-63.

7

Ronsard, Les Amours, éd. H. et C. Weber (Paris: Garnier, 1963) 10.

8

Jarry 107. Sur l'adaptation réalisée par Rotrou des comédies de Plaute, l'on consultera Lancaster, part II, 1: 262-66 pour Les Sosies et Les Captifs; Part II, 2: 622-25 pour Les Ménéchmes; Helje Porré, "'Sur les pas de cet illustre père du comique'. Rotrou's adaptations of Plautus," Romance Notes 20 (1979): 94-102. Nous examinerons plus loin l'utilisation dramatique de ces deux intrigues amoureuses ajoutées par Rotrou à la comédie de Plaute, voir Chapitre IV, 108-10.

9

Dudley 67.

10

Voir à ce propos T.J. Reiss, "Madness, Love and Illusion," Toward Dramatic Illusion 62-72; Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique (Paris: Plon, 1961) 131-6; G.J. Mallinson, "L'Hospital des fous of Charles Beys: The Madman and the Actor," French Studies 36 (1982): 12-25.

11

Honoré d'Urfé, L'Astrée, éd. Hugues Vaganay, 5 vols. (Lyon: Pierre Masson, 1925) 2.9: 389; dans un autre passage du roman (2.9: 311), Léonide parle de l'amour de Céladon comme de "quelque maladie de l'esprit". Le thème de la folie amoureuse est à peu près constamment présent dans L'Astrée.

12

D'Urfé 2.12: 503.

13

En plus des ouvrages déjà cités, qui consacrent plusieurs pages au problème de la représentation littéraire de l'amour, nous aimerions mentionner ici: Jean-Michel Pelous, Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines (Paris: Klincksieck, 1980); Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille (Paris: Gallimard, 1948); Jacques Ehrmann, Un Paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans "L'Astrée" (Paris: Presses Universitaires de France, 1963).

14

D'Urfé, L'Astrée 1.10: 387.

15

Voir Nadal, Le Sentiment de l'amour 87-101.

16

D'Urfé, L'Astrée 2.9: 387.

17

Cité par Nadal, Le Sentiment de l'amour 88.

18

D'Urfé, L'Astrée 2.9: 386.

19

Sage, Le Préclassicisme 59.

20

Jean Starobinski, Préface de Jacques Ehrmann, Un Paradis désespéré 13. Voir également Rousset, Littérature de l'âge baroque 32-3; Hubert Gillot, "Le théâtre d'imagination au XVII<sup>e</sup> siècle: Jean Rotrou," Revue Bimensuelle des Cours et Conférences 15 (1933): 579-80; et Robert Garapon, "L'Influence de l'Astrée sur le théâtre français de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle," Travaux de Linguistique et de Littérature 6.2 (1968): 81-5.

21

Bien que l'héroïne de La Princesse de Clèves reste maîtresse de ses actes, il n'en est pas moins évident que l'amour dans le roman de Mme de La Fayette est présenté comme une passion où la liberté de l'homme n'intervient pas. A propos de ce roman, nous renvoyons à Adam 4: 197-209; et au chapitre que lui consacre Rousset, "La Princesse de Clèves," Forme et signification 17-44.

22

Voir W.E. Thormann, "Again the 'je ne sais quoi'," Modern Language Notes (1958): 351-5; P.H. Simon, "La raison classique devant le 'je ne sais quoi'," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 11 (1959): 104-17; et V. Cerny, "Le 'je ne sais quoi' de Trissotin," Revue des Sciences Humaines (1961): 367-78.

23

Viollet-le-Duc, Oeuvres de Rotrou 5: 411.

24

A titre d'exemple qu'il nous suffise de citer Didon se sacrifiant et La Mort d'Achille de Hardy, Les Bergeries de Racan, Le Prince déguisé de Scudéry, et la Sophonisbe de Mairet. En ce qui concerne le genre pastoral, nous renvoyons à l'étude de Jules Marsan, La Pastorale dramatique en France (Paris: Hachette, 1905).

25

Pour illustrer les nouvelles tendances de la seconde partie du XVII<sup>ème</sup> siècle à propos de la passion amoureuse, nous relèverons les paroles de Mme de Cornuel adressées à Mme d'Olonne: "[les débauchées] méritent assurément plus de compassion que de haine, parce qu'elles sont emportées par la force de leur tempérament, et qu'il faut une application presque impossible pour réformer la nature," cité par Adam 2: 13.

26

Ainsi que le constate Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 32: "Quelque autre explication qu'on veuille donner à la naissance de l'amour, il faut toujours en revenir à ce 'je ne sais quoi'." Le grand spécialiste de Rotrou qu'est Jacques Morel n'a pas été sensible à l'utilisation dramatique que cet élément traditionnel de la passion amoureuse offrait à un homme de théâtre.

27

Les citations empruntées au théâtre de Racine renvoient à l'édition de Maurice Rat, Racine, Théâtre complet (Paris: Garnier, 1960).

28

D'Aubignac, "Des stances," dans La Pratique du théâtre, éd. Hans-Jörg Neuschäfer, (München: Wilhelm Fink Verlag, 1971) 3.10: 244. Rotrou sacrifia totalement à la mode des stances puisque treize de ses pièces, quatorze si l'on accepte L'Illustre Amazone, en contiennent. A ce sujet nous renvoyons à l'ouvrage de Marie-France Hilgar, La mode des stances dans le théâtre tragique français, 1610-1687 (Paris: Nizet, 1973).

29

En ce qui concerne le roman, voir Jean Rousset, Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman (Paris: Corti, 1981). Aucune étude similaire n'existe encore pour le texte dramatique.

30

Le signe doit ici être envisagé dans une acceptation beaucoup plus large que ne lui accorde Luis Prieto dans Messages et Signaux (Paris: Presses Universitaires de France, 1966). Davantage que de produire seulement des effets de reconnaissance et d'intellection, le signe peut être un stimulus capable de produire des réactions affectives et/ou physiques. Pour une discussion approfondie sur le problème du signe théâtral nous renvoyons à Keir Elam, The Semiotics of Theatre and Drama (London and New York: Methuen, 1980) 5-31; Anne Ubersfeld, L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2 (Paris: Editions Sociales, 1981) 21-50.

31

Nous faisons abstraction ici de la double énonciation propre au personnage de théâtre: est-ce Valérie ou la comédienne qui prononce la phrase? Dans le cas de Genest, nous verrons que l'énonciation devient triple. Voir F. Récani, La Transparence et l'énonciation (Paris: Seuil, 1979) 120-60.

32

Le texte dramatique lui-même procède d'une théâtralité antérieure: on n'écrit pas pour le théâtre sans ne rien savoir du théâtre. D'une certaine façon, l'on pourrait soutenir que la "représentation", au sens large du terme, préexiste au texte. Voir à ce propos Ubersfeld, "La scène et le texte" L'Ecole du spectateur 9-18.

33

Ubersfeld, L'Ecole du spectateur 27.

34

Sur la fonction des didascalies voir Anne Ubersfeld, Lire le théâtre (1977; Paris: Editions Sociales, 1982) 20-2.

35

L'on voit par là que toute modification sur l'axe paradigmatique entraîne non seulement un changement dans l'ordre des oppositions signifiantes, mais en même temps se répercute sur l'axe syntagmatique et rend plus ou moins pertinente la suite des unités du récit. Voir à ce sujet Ubersfeld, "La représentation comme texte," L'Ecole du spectateur 27-37.

36

Patrice Pavis, "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire," Revue des Sciences Humaines 189 (1983): 61.

37

Nous employons le terme de "métatexte" dans le sens que lui confère Pavis 87: "l'ensemble des textes déjà connus par le spectateur et/ou le metteur en scène et utilisés par eux pour lire le texte à lire ou à monter."

38

L'expression employée par Jean Rousset pour dépeindre les personnages du roman, nous paraît appropriée pour décrire les amoureux rotrouesques. Rousset, Leurs yeux se rencontrèrent 8.

39

Raymond Lebègue, "Le merveilleux magique en France dans le théâtre baroque," Revue d'Histoire du Théâtre 15 (1963): 7-12; Rousset, La Littérature de l'âge baroque 34-39. Voir également Marie-Françoise Christout, Le Merveilleux et le "théâtre du silence" en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle (La Haye: Editions Mouton, 1965).

40

En ce qui concerne les nombreux procès de sorcellerie de l'époque, voir Henri Pensa, Sorcellerie et religion. Du désordre dans les esprits et dans les mœurs aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Paris: Librairie Félix Acan, 1933). Dans une perspective davantage historique, voir Robert Mandrou, Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique (Paris: Seuil, 1980); Carmona, Richelieu.

41

René Rapin, Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, éd. E.T. Dubois (Genève: Droz, 1970) 33: 39.

42

Pour un panorama théorique touchant à l'utilisation du merveilleux au théâtre, voir René Bray, La Formation de la doctrine classique en France (Paris: Nizet, 1951) 231-9.

43

Pavis 58.

44

Telle est par exemple l'opinion d'Ira D. Dudley dans sa thèse déjà mentionnée, ou encore celle de Derek A. Watts dans la préface à son édition critique de Cosroès (Exeter, Devon: Short Run Press Ltd., 1983) xxiii.

45

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 28.

46

Leiner, "Deux aspects de l'amour," 179-204.

#### Chapitre IV: L'amour de la représentation

1

Leiner, "Deux aspects de l'amour," 193.

2

"Ne nous étonnons donc plus si, dans le cours de l'Hypocondriaque, la scène reste souvent vide, si l'auteur s'est permis d'y présenter des tableaux trop peu chastes, s'il y a rassemblé des personnages et des incidents inutiles à l'action; remarquons y seulement (...) le génie dramatique encore en son enfance." Viollet-le-Duc, Oeuvres de Rotrou 1:5.

3

A ce sujet, nous renvoyons aux remarques de Colette Scherer sur La Diane et Les Captifs, dans Comédie et société sous Louis XIII 97-101.

4

Voir chapitre III, 65-66.

5

L'affirmation de Raymond LePage selon laquelle: "All of Rotrou's comedies are 'comédies d'intrigue', a genre in which he excelled," demanderait à être nuancée. LePage, "Jean Rotrou and the 'commedia erudita' in France," Kentucky Romance Quarterly 22 (1975): 314. A propos du comique chez Rotrou, voir Harold C. Knutson, "The Ironic Game: A Study of Rotrou's Comic Theater," University of California Publications in Modern Philology 19 (1966): 1-75.

6

Rotrou, on le constate, ne fait guère preuve d'originalité dans la peinture négative de la nature féminine qu'esquissent certains de ses personnages. Pour compléter la liste de clichés que nous venons de citer, nous pourrions encore mentionner:

#### Hippocrasse

La femme est un beau mal, un naufrage de l'homme,  
Un soin qui le dévore, un feu qui le consomme,  
Un joug qui le captive, une erreur, un défaut,  
Un vice de nature, et pourtant il en faut.  
(Clarice, V, viii)

#### Adraste

Que nature a donné peu de prudence aux hommes;  
Qu'elle nous haïssait, abusés que nous sommes,  
Quand, nous établissant en ce mortel séjour,

Elle fit qu'avec nous ce sexe vit le jour!  
 S'il a quelques appas, qu'il a de tyrannie!  
 (Les Occasions perdues, IV, 111)

Clorimand

Ah dieux! comme ce sexe à son gré nous manie!  
 Tout cède, tout défère à sa force infinie.  
 (Les Occasions perdues, IV, v)

Bélisaire

Une femme? ah! ce mot accroît encor ma peine;  
 Ce sexe en la vengeance est le plus obstiné,  
 Et pouvant l'accomplir n'a jamais pardonné.  
 (Bélisaire, I, 11)

7

Leiner, "Deux aspects de l'amour," 186.

8

A côté de Rosaran, le "cavalier extravagant" d'Agésilan de Colchos, qui constitue le type le plus poussé du personnage du matamore, il convient également de mentionner Darinel, le serviteur bouffon et ivrogne de cette même pièce. Signalons aussi le rôle bouffon du valet Ogier de L'Heureuse Constance; Lysis des Occasions perdues; Emile, le "soldat fanfaron" d'Amélie, et Ferrau de Fier-à-Bras de La Belle Alphrède, et Rhinocéronte le capitaine de Clarice.

9

Voir, par exemple, la passion toute physique de la reine Salmacis pour la beauté de Cléandre (Heureux Naufrage) et les avances pressantes qu'elle ne rougit pas de lui adresser. La fréquence des "ardeurs lascives" se remarque en particulier dans l'Hermante de L'Innocente Infidélité, dont la passion sensuelle est partagée par Félismond; et dans L'Heureux Naufrage, la scène entre Salmacis et Cléandre (IV, iv). Voir également dans Cléagénor et Doristée la scène entre l'experte Dorante et Doristée qu'elle prend pour un jeune cavalier novice (IV, iv). Pour une liste plus complète des scènes qui ont parfois scandalisé la critique, nous renvoyons le lecteur à Hubert Gillot, "Le théâtre d'imagination," 585-90; Jarry 70.

10

Sans aller peut-être jusqu'à justifier l'action de Cassie, l'amour de celui-ci pour sa prisonnière le conduit irrémédiablement au viol (Crisante). Il n'est pas rare d'autre part que, volontiers "lascif", l'amour n'ait pas attendu le mariage pour porter ses fruits: Célie de La Pèlerine amoureuse, Théodose des Deux Pucelles, la belle Alphrède, Sidonie d'Agésilan de Colchos. Ainsi que l'observe d'autre part Jacques Morel, le désir physique peut être la première étape susceptible de conduire à l'amour véritable: "Le désir est donc bien une dimension des plus parfaites amours. Mais il y a plus: réduit à lui seul, il peut être la simple entrée à l'amour véritable, auquel son élan instinctif ouvre la voie," Rotrou dramaturge de l'ambiguïté, 52-3.

11

Sainte-Beuve, "Mézeray," Causeries du lundi, 3ème éd. (Paris: Garnier frères, n.d.) 8: 197.

12

Gustave Attinguer, L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français (Neuchâtel: n.p., 1950) 94.

13

Knutson 38. Comme en ce qui concerne l'intrigue de Cléagénor et Doristée, il est encore une fois à regretter que la critique se laisse parfois aller à une lecture trop superficielle du texte dramatique. Voir chapitre III, note 6. Dans le même ordre d'idée, il convient de citer l'affirmation de Jacques Scherer à propos de l'épisode dont nous avons souligné quant à nous le caractère superfétatoire: "Oronte parle avec Aliaste qui a pris les habits de Perside; leur entretien, capital pour l'intrigue, emplit quatre pages et roule sur le choix d'un mari." La dramaturgie classique 376. Si cet épisode est capital pour l'étude de la dramaturgie rotrouesque, il ne l'est certainement pas pour l'intrigue de la pièce.

14

Knutson 53-4. Georges Forestier s'intéresse quant à lui à l'ironie que permet le déguisement dans L'Heureux Naufrage, "Ironie et déguisement chez Rotrou: une richesse de moyens exemplaire," Papers on French Seventeenth Century Literature 9.17 (1982): 553-70.

15

André Du Laurens, Discours des maladies mélancoliques (Paris: n.p. 1606).

16

Le thème romanesque du "beau Ténébreux" a déjà été relevé par Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 33.

17

Pedro Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo, éd. Domingo Yndurain (Madrid: Istmo, 1974). L'"Auteur", personnage principal "con manto de estrellas y potencias en el sombrero", voulant se donner une fête, ne voit pas d'autre spectacle à se faire présenter que le drame de la vie humaine. Le Monde va l'y aider en se transformant en scène de théâtre sur laquelle six hommes vont représenter une pièce intérieure où ils joueront leur propre rôle, et à l'issue de laquelle les meilleurs seront conviés à un banquet. A propos du theatrum mundi, nous renvoyons en particulier à Ross Chambers, La Comédie au chateau. Contribution à la poétique du théâtre (Paris: Corti, 1971); Jean Jacquot, "'Le théâtre du monde' de Shakespeare à Calderón," Revue de Littérature Comparée 31.3 (1957): 341-72. Frank J. Warnke, "The World as Theatre," Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century (New Haven & London: Yale University Press, 1972) 66-89.

18

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 131.

19

L'"auto sacramental" de Calderón, El Gran Teatro del Mundo, a été composé vers 1633, mais la première représentation attestée date de 1649. Voir Forestier, Le Théâtre dans le théâtre 54.

20

Bien que l'amour ne soit pas nécessairement la cause immédiate des erreurs d'appréciations commises par les personnages, il en est toujours un facteur important. Voir à ce propos T.J. Reiss, Toward Dramatic Illusion 62-72.



21

Jacques Scherer relève cet épisode et dresse une liste des principaux quiproquos du théâtre de l'époque; La Dramaturgie classique en France 72-82.

22

Knutson, 39; Forestier, "Ironie et déguisement," 553-70.

23

Voir par exemple Marian Hobson, "Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis," Revue des Sciences Humaines 54.167 (1977): 380-94; Forestier, Le Théâtre dans le théâtre 304.

24

C'est dans cette perspective qu'il serait peut-être envisageable d'examiner l'étroite collaboration entre Bernini, comme d'ailleurs la plupart des artistes de son époque, et les Papes Urbain VIII d'abord et, plus tard, Innocent X et Alexandre VII.

#### Chapitre V: Théâtre du monde: un exemple à suivre

1

Michel Foucault, "La représentation du signe," Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines (Paris: Gallimard, 1966) 72.

2

Jacques-Bénigne Bossuet, Second Sermon sur la Providence dans Oeuvres de Bossuet, éd. Velat et Champailier (Paris: Gallimard, 1961) 1067. Nos prochaines références aux oeuvres de Bossuet renverront à cette édition.

3

Le premier à avoir parfaitement mis en évidence la structure de Saint Genest est J.D. Hubert, "Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et de Rotrou," Revue des Sciences Humaines 91 (1958): 338-44. Voir chapitre II, 49-50.

4

Voir Besnard-Coursodon, "De Circé à Pandore," 336.

5

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 128.

6

Evoquant les travaux d'Hubert, "Le réel et l'illusoire," 338-40; Essai d'exégèse racinienne: les secrets témoins (Paris: Nizet, 1956) 12-15; et ceux de Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 127-8, J.S. Street affirme: "this approach is illuminating, if at all, only to the critic who is not bound like the spectator to take the acts in order." French Sacred Drama from Bèze to Corneille: Dramatic Forms and their Purposes in the Early Modern Theater (Cambridge: Cambridge University Press, 1983) 325: n.85. Il est dommage que le critique anglais n'ait pas tenté de corriger l'erreur imputée à Hubert et à Morel.

7

Yves Bonnefoy, Rome 1630. L'horizon du premier baroque (Paris: Flammarion, 1970) 179. C'est également ce qui ressort de l'article de Jean Jacquot, "'Le Théâtre du Monde' de Shakespeare à Calderón," Revue de Littérature Comparée 31.3 (1957): 341-72.

8

Voir Forestier, Le Théâtre dans le théâtre 40-2.

9

C'est ainsi que l'empereur Dioclétien de Saint Genest va utiliser une perspective historique pour se justifier et organiser le monde en sa faveur; voir pages 172-73.

10

Rotrou utilise ici un procédé dramatique largement répandu à son époque. Voir T.J. Reiss, "1625-1635: The Spectator and the Theater of Doubt," Toward Dramatic Illusion 55-62.

11

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 214.

12

Voir chapitre III, 93-105. Si Rotrou utilise le procédé dramatique de la parole en différé pour rendre compte du sentiment amoureux, le dramaturge a recours à ce même procédé pour accentuer parfois les talents du personnage-acteur:

#### Erasme

On ne peut sans horreur voir ses dépèglements;  
Son geste et ses discours changent à tous momens;  
<...>  
Un instant fait revoir sa raison altérée:  
Lors son geste confus, et l'horreur de ses cris,  
De crainte et de pitié saisissent les esprits;  
A la voir l'oeil ardent, les cheveux en désordre,  
Tordre tantôt un bras, et tantôt le détordre,  
Se raccourcir le corps, meurtrir son sein de coups,  
Et sauter furieuse à la face de tous.

(La Pélerine amoureuse, II, i)

A la différence d'Erasme, le spectateur sait pertinemment que Célie joue la comédie. La description détaillée que donne ici le père de la jeune fille confirme et accentue les talents de l'actrice observés au cours de la scène iii du premier acte et annonce la scène viii de l'acte II où nous retrouvons Célie utiliser à nouveau sa feinte pour se débarrasser cette fois de Céliante.

13

La doctrine de l'identité de l'amour et de la magie, déjà esquissée par Ficin, est portée à ses conséquences extrêmes par Giordano Bruno dans "De vinculis in genere," cité et commenté par Ioan Peter Couliano, Eros et magie à la Renaissance 1484 (Paris: Flammarion, 1984) 21-122, 135-53. Nous remarquerons à ce propos qu'Angélique, en plus de son déguisement de pélerine, s'attribue également des pouvoirs surnaturels de guérisseuse, La Pélerine amoureuse (III, iv).

14

Couliano, Eros et magie 135-44.

15

Bossuet, Discours sur l'histoire universelle 3.8: 1025.

16

Bossuet, Oraison funèbre d'Anne de Gonzague de Clèves 149.

17

Voir chapitre II, 45-6.

18

Blaise Pascal, "De la nécessité du pari," Pensées, éd. Des Granges (Paris: Garnier, 1964) frg. 229: 133-4.

19

Bossuet, Second Sermon sur la Providence 1061-2. L'on consultera à cet égard l'étude de Jurgis Baltrusaitis, Anamorphoses ou perspectives curieuses (Paris: Olivier Perrin, n.d.).

20

Bossuet, Second Sermon sur la Providence 1062: "Peut-être que vous trouverez que ce qui semble confusion est un art caché; et si vous savez rencontrer le point par où il faut regarder les choses, toutes les inégalités se rectifieront, et vous ne verrez que sagesse où vous n'imaginiez que désordre."

21

Voir Alain Seznec, "Le Saint Genest de Rotrou: un plaidoyer pour le théâtre," Romanic Review 63 (1972): 172.

22

Bossuet, Méditations sur la brièveté de la vie 1040.

23

Bossuet, Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche 110.

24

Voir pages 173-74 et note 37.

25

Voir section III, "Le Prince et le Théâtre," 171-79.

26

Blaise Pascal, Pensées frg. 162: 118.

27

Paul de Gondî, Cardinal de Retz, Mémoires, éd. M. Allem (Paris: Gallimard, 1956) 483.

28

Bossuet, Oraison funèbre d'Anne Gonzague de Clèves 142-51.

29

Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo 105-6.

30

Bonnefoy, Rome 1630. L'horizon du premier baroque 12.

31

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 117.

32

L'on consultera à cet égard l'interprétation de la pièce que propose William O. Goode, "Nature and Fortune: A Tragic Dislocation of Values in Rotrou's Cosroès," Papers on French Seventeenth Century Literature 13.25 (1986): 93-112.

33

Cité par Hélène Leclerc, Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne (Paris: Droz, 1946) 170.

34

Jean Duvignaud, Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre (Paris: Presses Universitaires de France, 1973); Jean-Marie Apostolides, Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV (Paris: Minuit, 1981).

35

Hubert, "Le réel et l'illusoire," 339.

36

Voir à ce propos Arnould Brejon de Lavergnée et Bernard Dorival, Baroque et classicisme au XVIIe siècle en France et en Italie (Genève: Famot, 1979); M.E. Kronegger, "Games of Perspective in Baroque Art and Poetry," Papers on French Seventeenth Century Literature 8.15 (1981): 269-93.

37

C'est, en effet, grâce au livret écrit pour La Naissance d'Hercule que nous pouvons deviner la possible aversion de Rotrou à l'encontre des spectateurs installés sur la scène: "Il est un grand avantage que les pièces à machines aient chassé les courtisans de la scène." Nous renvoyons à l'étude de Barbara G. Mittman, Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984): 10, qui nous persuade aisément de la réalité du phénomène et nous invite à considérer que "In any case, it is against such a disruptive backdrop that all plays given at the time must be imagined."

## Conclusion

1

Hobson, "Theatrum Mundi," 383.

2

Morel, Rotrou dramaturge de l'ambiguïté 131. Voir également Besnard-Coursodon, "De Circé à Pandore," 345-7.

## BIBLIOGRAPHIE

## Bibliographie

- Abirached, Robert. La Crise du personnage dans le théâtre moderne. Paris: Grasset, 1978.
- Adam, Antoine. Histoire de la littérature française au XVII<sup>ème</sup> siècle. 5 vols. Paris: Domat, 1949-56.
- Apostolidès, Jean-Marie. Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris: Minuit, 1981.
- . "La scène comme lieu du sacrifice (imaginaire) du roi." Stanford French Review 9.1 (1985): 5-16.
- . Le Prince sacrifié. Paris: Minuit, 1985.
- Aubignac, Abbé d' [François Hedelin]. La Pratique du théâtre. Ed. Hans-Jörg Neuschäfer. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- Baltrusaitis, Jurgis. Anamorphoses ou perspectives curieuses. Paris: Olivier Perrin, n.d.
- Barrault, Jean-Louis. Comme je le pense. Paris: Gallimard, 1975.
- . Souvenirs pour demain. Paris: Seuil, 1972.
- Barrière, Pierre. La vie intellectuelle en France du XVI<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine. Paris: Albin Michel, 1974.
- Barthes, Roland. Critique et Vérité. Paris: Seuil, 1966.
- Barnwell, H.T. "'L'Illusion comique': A Dramatic Anticipation of Corneille's Critical Analyses of his Art." Theatre Research International 8.2 (1983): 110-30.
- Ben Chaim, Daphna. Distance in the Theatre. The Aesthetics of Audience Response. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- Bennassar, Bartolomé. "Introduction au temps des troubles." Baroque 11 (1983): 47-52.
- Benoît, Virgil. "Form and Meaning in the Plays of Jean Rotrou." Diss. U of Minnesota, 1971.
- Bernardin, N.M. "Le théâtre de Rotrou: 'Le Vêritable Saint Genest'." Revue des Cours et Conférences 11 (1909): 481-98.

- Bernini, Gianlorenzo. Extase de sainte Thérèse. Santa Maria della Vittoria, Rome.
- . Statue de Constantin. Escalier Royal du Vatican, Rome.
- . Fontane dei Quattro Fiumi. Piazza Navona, Rome.
- Bertaud, Madeleine. La jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Genève: Droz, 1981.
- Bertin, Pierre. Les Chevaliers de l'illusion. Paris: Editions du Bateau Ivre, 1947.
- Besnard-Coursodon, Micheline. "De Circé à Pandore. Lecture politique du 'Véritable Saint Genest'." Poétique 35 (1978): 336-51.
- Blunt, Anthony. Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as Applied to Architecture. London: Oxford University Press, 1973.
- . Baroque & Rococo: Architecture and Decoration. New York: Harper & Row, Publishers, 1978.
- . Guide to Baroque Rome. New York: Harper & Row, Publishers, 1982.
- Bogatyrev, Petr. "Les signes du théâtre." Poétique 8 (1971): 518-30.
- Bohème, Daniel. "Aspects baroques dans le théâtre de Rotrou." Diss. U of Chicago, 1971.
- Bonnefoy, Yves. Rome 1630. L'horizon du premier baroque. Paris: Flammarion, 1970.
- Borromini, Francesco. Facade. San Carlo alle Quattro Fontane, Rome.
- Bossuet, Jacques-Bénigne. Oeuvres. Ed. Velat et Champailier. Paris: Gallimard, 1961.
- Bray, René. La formation de la doctrine classique en France. Paris: Nizet, 1951.
- Brejon de Lavergnée, Arnauld et Dorival, Bernard. Baroque et classicisme au XVIIe siècle en Italie et en France. Genève: Famot, 1979.
- Buffum, Imbrie. Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Bullard Howard, Molly A. "Jean Rotrou: A Critical Bibliography, 1701-1974." Diss. U of Georgia, 1976.
- Bullough, Edward. "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Esthetic Principal." British Journal of Psychology 5 (1913): 87-110.

- Burgard, Pierre. Le Comédien et son double. Paris: Stock, 1970.
- Bürger, Peter. "Illusion und Wirklichkeit im 'Saint Genest' von Jean Rotrou." Germanisch-Romanische Monatsschrift 45 (1964): 241-67.
- Butler, Philip. Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine. Paris: Nizet, 1959.
- Calderón de la Barca, Pedro. El Gran Teatro del Mundo. Ed. Domingo Yndurain. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.
- Carmona, Michel. La France de Richelieu. Paris: Fayard, 1984.
- . Marie de Médicis. Paris: Fayard, 1981.
- . Richelieu: l'ambition et le pouvoir. Paris: Fayard, 1983.
- Cerny, V. "Le 'je ne sais quoi' de Trissotin." Revue des Sciences Humaines. 1961: 367-78.
- Chambers, Ross. La Comédie au château: contribution à la poétique du théâtre. Paris: Corti, 1971.
- Chardon, Henri. La vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid. 1884. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- . Voiture et l'Hôtel de Rambouillet. 2 vols. Paris: Editions Emile-Paul frères, 1929-30.
- Charron, Damien, éd. Jean Rotrou: Les Sosies. Genève: Droz, 1980.
- Chevalier, Pierre. Louis XIII roi cornélien. Paris: Fayard, 1979.
- Christout, Marie-Françoise. Le Merveilleux et le "théâtre du silence" en France à partir du XVIIème siècle. La Haye: Mouton, 1965.
- Cioranescu, Alexandre. Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français. Genève: Droz, 1983.
- Claudiel, Paul. Théâtre. Ed. J. Madaule et J. Petit. 2 vols. Paris: Gallimard, 1967.
- Corneille, Pierre. Oeuvres complètes. Ed. G. Couton. 2 vols. Paris: Gallimard, 1980.
- Couliano, Ioan Peter. Eros et magie à la Renaissance 1484. Paris: Flammarion, 1984.
- Couton, Georges. "Le mariage et la mal mariée dans le théâtre cornélien." Actes du Colloque Corneille à Tunis. Ed. Alya Baccar. Papers on French Seventeenth Century Literature. Biblio 17 (1986): 13-29.



- Curnier, Léonce. Etude sur Jean Rotrou. Paris: A. Hennuyer, 1885.
- Dällenbach, Lucien. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- Dawson, F.K. "Rotrou's Tragic Characters." Nottingham French Studies 22 (1973): 3-10.
- DeJerkau-Holsboër, Wilma. L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673. Paris: Nizet, 1960.
- . Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi. Paris: Nizet, 1972.
- . Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Paris: Nizet, 1968-70.
- DeJean, Joan. Libertine Strategies. Freedom and the Novel in Seventeenth-Century France. Columbus: Ohio State University Press, 1981.
- Delaporte, P.V. Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV. Paris: n.p., 1891.
- Deschanel, Emile. Le Romantisme des classiques. Paris: Calmann Lévy, 1883.
- Descotes, Maurice. Le Public de théâtre et son histoire. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Desmorest, Jean-Jacques. "Une notion théâtrale de l'existence." Path to Freedom. Studies in French Classicism in Honor of E.B.O Borzsohoff. L'Esprit Créateur 11.2 (1971): 77-91.
- Dotoli, Giovanni. "Unité plurielle du XVIIème siècle." Papers on French Seventeenth Century Literature 10.19 (1983): 459-96.
- Dubois, Elfrieda Thérèse, éd. Le Vêritable Saint Genest. Genève: Droz, 1972.
- Dudley, Ira David. "The Concept of Love in the Dramatic Works of Jean Rotrou." Diss. U of Southern California, 1954.
- Du Laurens, A. Discours. Paris: Mettayer, 1606.
- Duvignaud, Jean. Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre. 1965; Paris: P.U.F., 1973.
- Ehrmann, Jacques. Un Paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans L'Astrée. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. London and New York: Methuen, 1980.
- Faguet, Emile. Histoire de la littérature française depuis le XVIIème siècle jusqu'à nos jours. Paris: Librairie Plon, 1913.

Falk, Eugene H. Types of Thematic Structure: The Nature and Function of Motifs in Gide, Camus and Sartre. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

Federici, Carla. Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains: Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille. Paris: Nizet, 1974.

Fischer, Susan. "Lope's Lo Fingido Verdadero and the Dramatization of the Theatrical Experience." Revista Hispánica Moderna 49.4 (1976-7): 156-66.

Fischler, Eliane. "La tragi-comédie en France de 1600 à 1640." L'Information Littéraire 5 (1973): 199-205.

Floeck, Wilfried. Die Literaturästhetik des französischen Barock: Entstehung, Entwicklung, Auflösung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1979.

Fontenelle. Oeuvres de Monsieur de Fontenelle. 11 vols. Paris: chez Saillant et al., 1777.

Forestier, Georges. Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle. Genève: Droz, 1981.

—. "Ironie et déguisement chez Rotrou: une richesse de moyens exemplaire." Papers on French Seventeenth Century Literature 9.17 (1982): 553-70.

—. "Le théâtre dans le théâtre ou la conjonction de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance." Revue d'Histoire du Théâtre 2 (1983) 162-73.

—. "La catégorie des 'Comédies des comédiens' au XVIIe siècle." L'Information Littéraire 3 (1982): 102-7.

—. "Illusion comique et illusion mimétique." Papers on French Century Literature 11.21 (1984): 377-91.

—. "L'actrice et le fâcheux dans les 'comédies des comédiens' du XVIIe siècle." Revue d'Histoire Littéraire de la France 3 (1980): 355-65.

Foucault, Michel. Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

Franher, Jean-Baptiste. "Du baroque au classique dans les tragédies de Rotrou." Diss. U of North Carolina, 1971.

Gaiffe, Félix. "Quelques notes sur les sources du Saint Genest de Rotrou." Revue Universitaire 38 (1929): 327-36.

Garapon, Robert. "Rotrou et Corneille." Revue d'Histoire Littéraire de la France 1950: 385-94.

- Garapon, Robert. "L'Influence de L'Astrée sur le théâtre français de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle." Travaux de Linguistique et de Littérature 6.2 (1968): 81-5.
- Gautier, Théophile. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. 1858-1859. 6 vols. Genève: Slatkine Reprints, 1968.
- Genty, Christian. Histoire du Théâtre National de l'Odéon, (Journal de bord) 1782-1982. Paris: Librairie Fischbacher, 1981.
- Gershuny, Walter M. "Dreams and Diversions: Private Theatricals and Les Grandes Nuits de Sceaux." From Pen to Performance. Drama as Conceived and Performed 3 (1983): 33-42.
- Gethner, Perry, éd. Jean Rotrou: L'Innocente Infidélité. Exeter: Short Run Press, 1985.
- Gillot, Hubert. "Le théâtre d'imagination au XVII<sup>e</sup> siècle: Jean Rotrou." Revue Bimensuelle des Cours et Conférences 15 (1933): 597-80.
- Golder, John. "'L'Hypocondriaque' de Rotrou: un essai de reconstitution d'une des premières mises en scène à l'Hôtel de Bourgogne." Revue d'Histoire du Théâtre 31.3 (1979): 247-70.
- Gondi, Paul de [Cardinal de Retz]. Mémoires. Ed. M. Allem. Paris: Gallimard, 1956.
- Goode, William O. "Nature and Fortune: A Tragic Dislocation of Values in Rotrou's Cosroès." Papers on French Seventeenth Century Literature 13.25 (1986): 93-112.
- Gossip, C.J. An Introduction to French Classical Tragedy. Totowa: Barnes & Noble Books, 1981.
- Greenberg, Mitchell. Detours of Desire. Readings in the French Baroque. Columbus: Ohio State University Press, 1984.
- Guerdan, René. Corneille ou la vie méconnue du Shakespeare français. Lausanne: Pierre-Marcel Favre, 1984.
- Guizot, M. Corneille et son temps. Etude littéraire. Paris: Librairie Académique, 1866.
- Hale, Jane Alison. "La perspective et le pouvoir: l'échec de Néron et le triomphe du spectateur." Papers on French Seventeenth Century Literature 13.24 (1986): 313-28.
- Hall, Edward T. La Dimension cachée. Paris: Seuil, 1972.
- . Le Langage silencieux. Paris: Mane, 1973.
- Hall, Gaston. Rev. de Rotrou: Le héros tragique et la révolte, de J. Van Baelen. French Review 4 (1967): 560-1.

Hall, Gaston. "On a Quatrain in Rotrou's 'Le Véritable Saint Genest'." Studi Francesi 42 (1970): 478-81.

Hartt, Frederick. Love in Baroque Art. New York: J.J. Augustin Publisher, 1964.

Hays, Michael. The Public and Performance. Essays in the History of French and German Theater 1871-1900. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Helbo, André et al. Sémiologie de la représentation: théâtre/télévision/bande dessinée. Bruxelles: Editions Complexe, 1975.

Hémon, Félix, éd. Théâtre choisi de Rotrou. 1885. Paris: Garnier, 1915.

—. Rotrou et son oeuvre. Paris: Sanchez et Cie., 1883.

Hilgar, Marie-France. La mode des stances dans le théâtre tragique français, 1610-1687. Paris: Nizet, 1973.

Hobson, Marian. "Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis." Revue des Sciences Humaines 44.167 (1977): 379-94.

Hornby, Richard. Script into Performance. A Structuralist View of Play Production. Austin: University of Texas, 1977.

Hubert, J.D. "Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et de Rotrou." Revue des Sciences Humaines 91 (1958): 333-50.

—. Essai d'exégèse racinienne: les secrets témoins. Paris: Nizet, 1956.

Ingarden, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre." Poétique 8 (1971): 531-8.

Ionesco, Eugène. Notes et contre-notes. Paris: Gallimard, 1966.

Jacquot, Jean, éd. Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque. Montauban: Centre National de Recherches du Baroque, 1967.

Jarry, Jules. Essai sur les oeuvres dramatiques de Jean Rotrou. 1868. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

Jauss, Hans Robert. Toward an Aesthetic of Reception. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1982.

Julleville, Petit de. Histoire de la langue et de la littérature française. Paris: Colin, 1924.

—. Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris: Colin, 1927.

Knutson, Harold. The Ironic Game: A Study of Rotrou's Comic Theater. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

- Kowzan, Tadeusz. Littérature et spectacle. Paris: Mouton, 1975.
- Kronegger, M.E. "Games of Perspective in Baroque Art and Poetry." Papers on French Seventeenth Century Literature 8.15 (1981): 269-93.
- Ladborough, éd. Le Véritable Saint Genest. Cambridge: University Press, 1945.
- Lancaster, Henry Carrington. A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. 9 vols. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1929-42.
- , éd. Mémoire de Laurent Mahelot, Michel Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au 17<sup>e</sup> siècle. Paris: Champion, 1920.
- Langellier, Kristin. "A Phenomenological Approach to Audience." Literature in Performance 3.2 (1983): 34-9.
- Lanson, Gustave. Histoire de la littérature française. Paris: Hachette, 1951.
- Larthomas, Pierre. Le langage dramatique, sa nature, ses procédés. Paris: Colin, 1972.
- Lazard, Madeleine. Images littéraires de la femme à la Renaissance. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Lebègue, Raymond. "Rotrou dramaturge baroque." Revue d'Histoire Littéraire de la France 50 (1950): 379-384.
- , "Origines et caractères du théâtre baroque français." Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque. Montauban: Centre National de Recherches du Baroque, 1967. 23-29.
- , "Jean Rotrou." XVII<sup>ème</sup> siècle. 1949-50: 193.
- , "L'ancien répertoire de l'Hôtel de Bourgogne." Revue d'Histoire Littéraire de la France 1 (1981): 3-10.
- Leclerc, Hélène. Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. Paris: Droz, 1946.
- Leiner, Wolfgang. "Deux aspects de l'amour dans le théâtre de Jean Rotrou: le romanesque et le réalisme." Revue d'Histoire du Théâtre 11 (1959): 17-204.
- , Rotrou: Venceslas, Tragi-comédie. Edition critique. Saarbrücken: Publications de l'Université de la Sarre, 1956.
- , Rev. de Rotrou: Le héros tragique et la révolte, de J. Van Baelen. Studi Francesi 29 (1966): 346.
- , "Théophile réédité." Papers on French Seventeenth Century Literature 8.25 (1986): 67-74.

- Lemarchand, Jacques. "Saint Genest de Rotrou, La Farce de Vahé Katcha." Le Figaro Littéraire 27 avril. 1963.
- LePage, Raymond. "Jean Rotrou and the Tradition of the 'commedia erudita' in France." Kentucky Romance Quarterly 22 (1975): 313-20.
- Levin, Richard. "Some Second Thoughts on Central Themes." Modern Language Review 67.1 (1972): 4-5.
- Lockert, Lacy. Studies in the French-Classical Tragedy. Nashville: The Vanderbilt University Press, 1958.
- Loukvitch, Kosta. L'Evolution de la tragédie religieuse classique en France. Paris: Droz, 1933.
- Lough, John. Seventeenth-Century French Drama: the Background. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Loxley, Robert B. "Roles of the Audience: Aesthetic and Social Dimensions of the Performance Event." Literature in Performance 3.2 (1983): 40-4.
- Lyons, John D. A Theatre of Disguise. Studies on French Baroque Drama (1630-1660). Columbia: French Literature Publications Company, 1978.
- Magne, Emile. Les Plaisirs et les fêtes en France au XVIIème siècle. Genève: Editions de la Frégate, 1944.
- . Voiture et l'Hôtel de Rambouillet. 2 vols. Paris: Editions Emile-Paul frères, 1929-1930.
- Mainstone, Madeleine & Rowland. The Seventeenth Century. Cambridge University Press, 1981.
- Mallinson, G.J. "'L'Hospital des fous' of Charles Beys: the Madman and the Actor." French Studies 36 (1982): 12-25.
- Mandrou, Robert. Magistrats et sorciers en France au XVIIème siècle. Une analyse de psychologie historique. Paris: Seuil, 1980.
- Mannoni, O. Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène. Paris: Seuil, 1969.
- Maravall, José Antonio. Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca. Madrid: Seminarios y Ediciones, S.A., 1972.
- Marin, Louis. "Représentation et simulacre." Critique 373.374 (1978): 543-43.
- Marsan, Jules. La Pastorale Dramatique en France. Paris: Hachette, 1905.
- Martin, John Rupert. Baroque. New York: Harper and Row, Publishers, 1977.
- Mathieu, Mae. "The Literary Relations of Corneille and Rotrou." Mémoire de Maîtrise. U of Washington, 1921.

- Mélèze, Pierre. Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV 1659-1717. Paris: Droz, 1934.
- Melpignano, Richard J. "La Soeur de Jean Rotrou devant la critique." Papers on French Seventeenth Century Literature 9.16 (1982): 270-82.
- Merrell, Floyd. A Semiotic Theory of Texts. Berlin, New York et Amsterdam: Mouton, 1985.
- Mittman, Barbara G. Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth Press, 1984. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- Morel, Jacques. Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté. Paris: Colin, 1968.
- . "Ordre humain et ordre divin dans Saint Genest de Rotrou." Revue de Sciences Humaines 145 (1972): 91-4.
- . "La présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVIIe siècle." Revue d'Histoire du Théâtre 2 (1951): 153-63.
- Morello, Joseph. Jean Rotrou. Boston: Twayne Publishers, 1980.
- Mounin, Georges. Introduction à la sémiologie. Paris: Editions de Minuit, 1970.
- Musser, Frederic O. "The Dramas of Rotrou: A Revaluation." Diss. Yale U, 1955.
- Nadal, Octave. Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille. 4ème éd. Paris: Gallimard, 1948.
- Nelson, Robert J. "Art and Salvation in Rotrou's Le Véritable Saint Genest." French Review 30 (1957): 451-8.
- . Play within a Play: The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh. 1958. New York: Da Capo Press, 1971.
- . Immanence and Transcendence: The Theater of Jean Rotrou 1609-1650. Columbus: Ohio State University Press, 1969.
- . "Classicism: The Crisis of the Baroque in French Literature." L'Esprit Créateur 11.2 (1971): 169-86.
- Nicolich, Robert N. "Mannerism and Baroque: Further Notes on Problems in the Transfer of these Concepts from the Visual Arts to Literature." Papers on French Seventeenth Century Literature 10.19 (1983): 441-57.
- Orlando, Francesco. Rotrou: dalla tragicommedia alla tragedia. Torino: Bottega d'Erasmus, 1962.
- . "La morte falsa e vera nel teatro di Rotrou." Studi Francesi 16 (1962): 31-50.

- Osburn, Charles B. "Introduction to Jean Rotrou: A Bibliography, 1880-1965." Studi Francesi 36 (1968): 401-11.
- Parigot, Hippolyte. Génie et Métier. Paris: Colin, 1894.
- Parfaict, Claude et François. Histoire du Théâtre François depuis son origine jusqu'à présent. 15 vols. Paris: Morin, 1745-49.
- Pascal, Blaise. Pensées. Ed. Des Granges. Paris: Garnier, 1964.
- Pavis, Patrice. Problèmes de sémiologie théâtrale. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1976.
- . "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire." Revue des Sciences Humaines 189 (1983): 51-88.
- Pelous, Jean-Michel. Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines. Paris: Klincksieck, 1980.
- Pensa, Henri. Sorcellerie et religion. Du désordre dans les esprits et dans les mœurs aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Librairie Félix Acan, 1933.
- Phillips, Henry. The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France. New York: Oxford University Press, 1980.
- Pietro (Berrettini) da Cortona. Facade. Santa Maria della Pace, Rome.
- Poinsatte, Anne Marie. "Naissance de l'illusionisme baroque: La Célinde de Baro." L'Information Littéraire 4 (1974): 167-73.
- Porré, Helje. "'Sur les pas de cet illustre père du comique'. Rotrou's adaptations of Plautus." Romance Notes 20 (1979): 94-102.
- Prieto, Luis. Messages et Signaux. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- Prophète, Jean. Les para-personnages dans les tragédies de Racine. Paris: Nizet, 1981.
- Racine, Jean. Théâtre complet. Ed. M. Rat. Paris: Garnier, 1960.
- Raillard, Georges. "Un 'mot-tampon': baroque." Critique 373-374 (1978): 544-8.
- Rainaldi, Carlo. Facade. Santa Maria in Campitelli, Rome.
- Rapin, René. Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes. Ed. E.T. Dubois. Genève: Droz, 1970.
- Récani, F. La Transparence et l'énonciation. Paris: Seuil, 1979.



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

Ronsard. Les Amours. Ed. H. et C. Weber. Paris: Garnier, 1963.

Rougemont, Denis de. L'Amour et l'occident. Paris: Union Générale d'Editions, 1963.

Rousset, Jean. L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIème siècle. 1968. Paris: Corti, 1976.

—. La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. 1954. Paris: Corti, 1972.

—. Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. 1962. Paris: Corti, 1964.

—. "Au coeur de l'aventure française du baroque." Critique 373-374 (1978): 531-3.

—. Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman. Paris: Corti, 1981.

Roy, Donald H. "La scène de l'Hôtel de Bourgogne." Revue d'Histoire du Théâtre 2 (1962): 227-35.

Ryngaert, Jean Pierre. "'Le Véritable Saint Genest' de Rotrou, la construction d'un rêve collectif." XVIIème siècle 96 (1972): 11-20.

Sakharoff, Micheline. Le Héros, sa liberté et son efficacité, de Garnier à Rotrou. Paris: Nizet, 1967.

Sage, Pierre. Le Préclassicisme. Paris: Editions Mondiales, 1962.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. Port Royal. Ed. Maxime Leroy. Paris: Gallimard, 1953.

—. Causeries du lundi. 3ème éd. 16 vols. Paris: Garnier frères, n.d.

Scarron, Paul. Le Roman comique. Ed. Robert Garapon. Paris: Lettres Françaises, 1980.

Sartre, Jean Paul. Saint Genet, comédien et martyr. Paris: Gallimard, 1952.

Schechner, Richard. Essays on Performance Theory 1979-1976. New York: Drama Book Specialists, 1977.

—. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Scherer, Colette. Comédie et société sous Louis XIII: Corneille, Rotrou et les autres. Paris: Nizet, 1983.

- Scherer, Jacques, éd. Théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Gallimard, 1975.
- . "Une scène inédite de 'Saint Genest.'" Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1950: 395-403.
- . La Dramaturgie classique en France. Paris: Nizet, 1962.
- . Racine et/ou la cérémonie. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- , éd. Jean Rotrou: Cosroès. Paris: Marcel Didier, 1950.
- Scholes, Robert. Semiotics and Interpretation. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Selden, Samuel. Theatre Double Game. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.
- Seznec, Alain. "Le Saint Genest de Rotrou: un plaidoyer pour le théâtre." The Romanic Review 63 (1972): 171-89.
- Simon, Alfred. Les Signes et les songes: essai sur le théâtre et la fête. Paris: Seuil, 1976.
- Simon, P.H. "La raison classique devant le 'je ne sais quoi'," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 11 (1959): 104-17.
- Skrine, Peter N. The Baroque. Literature & Culture in Seventeenth-Century Europe. Cambridge: Methuen, 1978.
- Soare, Antoine. "Parodie et catharsis tragi-comique." French Forum 9.3 (1984): 276-89.
- Spitzer, Léo. Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. 1948. New York: Russel & Russel, 1962.
- Stong, Roy. Splendour at Court: Renaissance Spectacle and Illusion. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- Street, J.S. French Sacred Drama from Bèze to Corneille: Dramatic Forms and their Purposes in the Early Modern Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Tapié, Victor L. Baroque et classicisme. 1957. Paris: Pluriel. Poche, 1980.
- . La France de Louis XIII et de Richelieu. Paris: Flammarion, 1967.
- Tallemant des Réaux, Gédéon. Historiettes. Ed. A. Adam. 2 vols. Paris: Gallimard, 1960-61.
- Thormann, W.E. "Again the 'je ne sais quoi'." Modern Language Notes (1958): 351-5.

- Tiefenbrun, Susan W. "Molière's Tartuffe: a Play within a Play." Signs of the Hidden: Semiotic Studies. Amsterdam: Rodopi, 1980. 165-78.
- Truchet, Jacques. Recherches de thématique théâtrale: l'exemple des conseillers des rois dans la tragédie classique. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1981.
- . "Note sur la mort-spectacle dans la littérature française du XVIIe siècle." Topique (octobre 1973): 281-98.
- Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. 1977. Paris: Editions Sociales, 1982.
- . L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2. Paris: Editions Sociales, 1981.
- Urfé, Honoré d'. L'Astrée. Ed. Hugues Vaganay. 5 vols. Lyon: Pierre Masson, 1925.
- Valis, Noël M. "Rotrou and Lope de Vega: Two Approaches to Saint Genest." Revue Canadienne de Littérature Comparée. 1979: 346-359.
- Valle Abad, Federico del. Influencia Española en la Literatura Francesa. Ensayo crítico sobre Juan Rotrou (1609-1650). Avila: Senén Martín, 1946.
- Van Baelen, Jacqueline. Rotrou: le héros tragique et la révolte. Paris: Nizet, 1965.
- Viollet-le-Duc, éd. Oeuvres de Jean Rotrou. 5 vols. Paris: Desoer, 1820.
- Voltaire. Le Siècle de Louis XIV. Ed. René Gros. 2 vols. Paris: Garnier, 1947.
- Wallace, Robert. The World of Bernini 1598-1680. New York: Time-Life Books, 1970.
- Walras, Auguste. Essai sur Le Vritable Saint Genest de Jean Rotrou Evreux: Louis Tavernier et Cie., 1846.
- Warnke, Frank J. Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century. New Haven: Yale University Press, 1972.
- Watts, Derek A. "Cosroës: a 'Providential' Tragedy?" Papers on French Seventeenth Century Literature 10.19 (1983): 499-615.
- , éd. Jean Rotrou: Hercule mourant. Exeter: Short Run Press, 1971.
- , éd. Jean Rotrou: Cosroës. Exeter: Short Run Press, 1983.
- Wood, Hadley. "The Language of Love in Jean Rotrou's Comedies." Romanic Review 75.2 (March 1984): 176-88.
- Wölfflin, Heinrich. Renaissance and Baroque. Trad. Kathrin Simon. 1966. Ithaca: Cornell University Press, 1968.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 10714 6791