

Title	Les deux Genest et les problèmes de la mimesis au XVIIe siècle
Sub Title	
Author	片木, 智年(Katagi, Tomotoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.56, (1990. 1) ,p.102- 120
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00560001-0190

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Les deux Genest et les problèmes de la mimesis au XVII^e siècle

Tomotoshi Katagi

Près de dix ans s'écourent après la première représentation de *L'Illusion comique* (1636). Sans doute suivant la mode lancée par le succès de *Polyeucte*, on voit apparaître une curieuse tragédie de martyr qui s'intègre parfaitement dans la catégorie du théâtre autoréflexif¹⁾. La pièce, intitulée *L'Illustre Comedien ou le martyr de Sanct Genest* est attribuée à Nicolas-Marc Desfontaines, acteur poète dont la vie se déroule dans un voyage itinérant perpétuel. Publiée en 1645, cette pièce sera suivie par *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou reprenant le même sujet. Cette dernière pièce, publiée en 1647, aura été jouée à l'Hôtel de Bourgogne au cours de 1645.

Bien que revêtant une forme très originale, chacune de ces deux pièces conserve toutes les caractéristiques de la lignée des "comédie des comédiens". Il s'agit avant tout d'une pièce qui prend pour thème le théâtre sous ses aspects les plus divers. La troupe des comédiens et la représentation qu'ils donnent sont exposées sur la scène théâtrale comme des objets théâtraux.

En tant que théâtre autoréflexif, *Le Véritable St Genest* nous reproduit le théâtre sous son aspect le plus réaliste. Dans la tradition de la comédie des comédiens au XVII^e siècle, ce n'est sans doute que dans cette pièce que le théâtre est matériellement monté sur la scène. Un petit théâtre s'aménage sur le théâtre avec son auditoire nettement coupé de

1) Je signale que la présente étude s'appuie directement sur la troisième partie de notre travail: *Comédie des comédiens et théâtre autoréflexif (1633-1647)* Thèse de Doctorat (Nouveau Régime) soutenue le 19/01/89 à l'Université de Paris III.

la scène interne. L'introduction sur la scène des spectateurs intérieurs, amorcée par Corneille, prend une forme parfaite chez Desfontaines. Cependant, on a vu dans cette pièce que la représentation enchâssée se réalisait dans le palais sans avoir besoin de "théâtre". Le développement du "théâtre dans le théâtre" chez Rotrou peut donc s'expliquer par une évolution interne de la catégorie du théâtre autoréflexif.

Si le théâtre se "représente" ainsi par moyen théâtral, la question importante du jeu dramatique n'y échappe pas: plusieurs études y ont déjà été consacrées.

Dans le présent travail, réintégrant cette pièce dans la tradition du théâtre autoréflexif, nous essaierons de réexaminer à travers le personnage de Genest (et aussi celui de Desfontaines auquel il renvoie sans cesse) la problématique de la mimesis théâtrale telle que la conçoit le XVII^e siècle français.

(1) GENEST ET ADRIEN

Si le comédien Genest de Desfontaines subit l'effet d'une conversion miraculeuse au cours du jeu, on a souvent insisté sur le mouvement progressif de la psychologie du héros de Rotrou, qui, déjà au cours de la répétition, vit une étrange sensation, et qui suit un long chemin menant à la profession de foi, la négation même de son statut de comédien favori.

Rappelons que la tradition du théâtre autoréflexif, traitant de la question du jeu théâtral, a souvent souligné un rapport ambigu entre le paraître et l'être. Corneille avait déjà commencé à s'interroger dans son *Illusion comique* sur le sens du "devenir" qui ajoute une autre dimension à la problématique de la mimesis théâtrale. Si Desfontaines nous a présenté une forme de "devenir" mystérieusement accompli, nous pouvons voir qu'ici la pièce de Rotrou représente un devenir du "devenir" contrairement à Desfontaines pour qui la mutation s'achève instantanément par le miracle.

Il va sans dire que cette question du jeu dramatique concerne directement la condition du métier de comédien. On se rappellera à ce propos que dans la pièce de Scudéry, le principe du jeu théâtral, règle du jeu

de rôle, était formulé explicitement. La conception du jeu se révèle proche de ce que le XVIII^e siècle appellerait le “paradoxe du comédien”. Un bon acteur reste toujours conscient des conventions théâtrales. Tout en démontant, sur un ton badin, les différents artifices de “l’illusion comique” qu’il qualifie de “folie” contagieuse, l’auteur Scudéry n’oublie pas de souligner que les « passions » doivent être seulement « peintes »²⁾ sur le visage, mais jamais vécues véritablement par l’acteur. B.B. de Mendoza consacre d’ailleurs un court article intitulé “Un « paradoxe sur le comédien » au XVII^e siècle” à l’opinion du chevalier de Méré sur l’art dramatique: « de sorte qu’un Comedien, qui pour représenter une passion violente, seroit effectivement touché feroit une aussi grande faute, qu’un Peintre qui mettroit des diamans ou des perles dans ses tableaux, au lieu de les y peindre »³⁾. Ce passage est bien révélateur: l’esthétique définie ici, comme celle revendiquée par Scudéry, souligne que le théâtre est une reproduction artistique de la “nature” et non pas la “nature” elle-même.

Ses successeurs semblent présenter donc une antithèse en théâtralisant le “devenir” théâtral. En fait, c’est le terme même de “devenir” qui devrait faire ici l’objet de discussions plus approfondies.

Dès lors, la question se pose de savoir si, jouant le rôle d’Adrien, Genest “devient” ce qu’il représente. En réalité, le rapport entre le spectacle interne et le spectacle de la conversion de Genest ne semble pas aussi simple que l’on ne croit. A première vue, l’image de celui-ci est nettement plus austère que l’incarnation d’Adrien, en n’admettant aucun compromis, comme le remarque M. J. Morel⁴⁾. Vivant Adrien (le masque d’Adrien), Genest « se surpasse » — Rotrou y insiste deux fois de suite (v. 452, v. 667) —, et surpasse également son modèle sur lequel il établit sa véritable identité.

2) Voir *La comédie des comédiens*, ed. par J. CROW — Exeter: Univ. of Exeter, p. 16

3) Cité par B. B. de Mendoza. “Un « Paradoxe sur le comédien » au XVII^e siècle”, *Revue des Sciences humaines* Oct-Déc. 1973, Lille. — p. 541-542.

4) MOREL (Jacques). *Rotrou dramaturge de l’ambiguïté. opt. cit.*, p. 130-31.

« Ah, Lentule! en l'ardeur dont mon ame est pressée,
 Il faut lever le masque et t'ouvrir ma pensée;
 Le Dieu que j'ay haï m'inspire son amour;
 Adrian a parlé, Genest parle à son tour!
 Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire
 La grace du baptesme et l'honneur du martyre; »⁵⁾

(v. 1243-48)

Remarquons ici que le retour d'Adrien à Genest, ou plus précisément la mue de Genest, lequel se couvrait du masque d'Adrien, est nettement soulignée par le personnage lui-même. Il n'est sans doute pas aussi correct, comme on est de nos jours habitué à penser, de parler ici d'un « comédien vaincu par son rôle »⁶⁾ ou d'« un acteur qui est pris à son propre jeu »⁷⁾ La formule sent le mythe de la modernité, tout en témoignant d'une pathologie de notre temps qui s'effraye devant la nuit s'étendant derrière le masque. Le thème de la pièce de Rotrou réside-t-il dans un masque théâtral qui envahit et annule la personnalité du porteur? Ne sera-t-il pas préférable de voir, à travers un apparent éloge de l'attraction divine, l'intention de montrer que la nature même du métier des comédiens, souvent considéré comme infamant, n'est pas incompatible avec les valeurs chrétiennes? Car déjà sur le plan social, les premières comédies des comédiens ont suffisamment insisté sur la moralité ou l'honnêteté des acteurs professionnels. Si Rotrou, tout comme Desfontaines, écrit sa " comédie des comédiens " sous la forme de la tragédie chrétienne, il est indéniable qu'il a voulu par là prolonger cette tradition sur le plan spirituel. Rappelons aussi que dans son *Apologie du théâtre*, Scudéry évoquait les noms de comédiens martyrs dans le but de réhabiliter le théâtre et les acteurs professionnels; et ce surtout auprès de l'Eglise et des partisans de la vieille morale chré-

5) Toutes les citations renvoient au texte établi par E. T. Dubois: 1972.-Genève: Droz

6) Jean ROUSSET. — *L'Intérieur et l'extérieur*. opt. cit. p. 155.

7) E. T. DUBOIS " Introduction " *Le Véritable Saint Genest*. ed. cit., p. 13

tienne⁸⁾. Il est d'ailleurs peu vraisemblable que l'auteur ait écrit la pièce afin de montrer le piège du masque théâtral, à plus forte raison lorsque les détracteurs de théâtre du camp ecclésiastique accusent de la mauvaise influence du sentiment vécu au théâtre sur la vie réelle. Il nous semble plus convenable de penser qu'il s'agit là en réalité de l'expression d'une interrogation sur l'acte mimétique que les partisans du théâtre essaient d'instaurer en tant que pratique sociale désormais déculpabilisée.

La première objection qui vient à l'esprit à ce propos concerne l'interprétation de ce célèbre passage, où, au cours de la répétition solitaire du rôle d'Adrien, Genest vit un étrange moment :

« Dieux, prenez contre moi ma defense et la vostre;
D'effet comme de nom je me treuve estre un autre;
Je feints moins Adrian que je ne le deviens,
Et prends avec son nom des sentiments Chrestiens. »

(v. 401-404)

Découpé du contexte, on croirait qu'il s'agit là d'un piège du masque tendu à l'acteur. Il serait toutefois abusif de prendre à la lettre l'expression : « Je feints moins Adrian que je ne le deviens, ». Ce vers est suivi immédiatement par : « Et prends avec son nom des sentiments Chrestiens. » qui indique clairement l'identité de cette étrange sensation qui se réveille en lui. “ Devenir Adrien ” est donc une métaphore par laquelle Genest s'efforce de comprendre et d'expliquer cette mystérieuse agitation de son esprit provoquée par la naissance de la vérité en son for intérieur, et jusque là inconnue. Et cela d'autant plus significatif que pour lui, l'image symbolique du chrétien est donnée avant tout par Adrien, lequel a trahi le crédit de l'Empereur et dont le comédien fait, d'habitude, l'objet de l'imitation sur la scène. Le passage suivant indique encore plus nettement l'état d'âme dans lequel l'acteur Genest se trouve avant son jeu :

8) *L'Apologie du Theatre*. — Paris : A. Courbé, 1639. p. 83-84.

« Je sçais, (pour l'éprouver), que par un long étude
L'art de nous transformer nous passe en habitude,
Mais il semble qu'ici des véritez sans fard
Passent et l'habitude et la force de l'art, »

(v. 405–410)

Insistons sur le fait que les « vérités sans fard » transcendent ici « l'habitude » et « l'art », tout ce qui est acquis par des efforts humains. Ce sentiment secret rejoint ainsi la « nature » se trouvant à la fois en deça et au delà de l'être humain. Genest éprouve ainsi l'incapacité de jouer son rôle comme un divertissement. Car le jeu en tant que divertissement n'est possible que lorsqu'il est entendu comme tel, c'est-à-dire, quand l'acteur sait mesurer la distance qui le sépare de son masque. Pour Genest, comme pour les personnages acteurs des atures comédies des comédiens, le théâtre est avant tout une " feinte ", bien qu'il permette à un acteur de se modifier, de se développer en relativisant son rôle. Dans cette perspective, " l'image " peut servir de modèle en fonction duquel l'acteur " s'instruit " (c'est l'un des verbes les plus prisés par les défenseurs du théâtre), mais elle n'abolit jamais l'identité du joueur; Genest, excellent acteur, reste lui-même bien qu'instruit par son personnage. C'est ce qu'indique la déclaration de Genest qui, insistons sur ce point, « rejette » le masque d'Adrien pour redevenir lui-même: « Adrian a parlé, Genest parle à son tour! ». Cette conception du rapport jeu/joueur est, on l'a vue, analogique à celle de la relation spectacle/spectateur. A ce propos, Scudéry recourt à une merveilleuse métaphore dans son *Apologie*:

« (. . .) comme la pierre d'Aymant communique sa vertu au fer qui l'approche, & ce fer à l'autre fer qui le touche en suite; de mesme dans les Poèmes dramatiques, les passions bien représentées, ayant premierement atteint le Poëtte, passent de luy à l'Acteur qui recite, & de l'acteur au peuple qui l'escoute: si bien qu'il s'en peut faire un enchainement de crimes, si la raison & la justice, ne regnent dans tous ces ouvrages, & si ce debordement des passions, n'imit

à la fin celui du Nil, qui fait du bien aux Campagnes qu'il inonde; & qui se retire en ses bornes, apres que par ses utiles ravages, il a mis dans le sein de la terre, l'abondance & la fertilité. »⁹⁾

De ce point de vue, jouer la vérité absolue est un acte impossible tant que ce jeu reste une parodie, car elle transcende « l'art ». Mais elle donne une matière suprême au théâtre, lorsqu'elle est représentée “ sérieusement ”. La vérité de Dieu laisse dans l'âme de l'acteur et du spectateur une empreinte féconde, même après la tombée du rideau. Pour Genest, jouer Adrien revient en fait à représenter¹⁰⁾ sa vérité “ innée ” qu'est aussi la vérité absolue, à revivre son propre sentiment “ naturel ” qu'il essaie pourtant de renier en s'imaginant que son agitation vient de l'imperfection de son art, de la faiblesse propre à un novice qui consiste à confondre le personnage avec sa vie¹¹⁾. Il essaie ainsi de

9) G. de Scudéry. — *Apologie du Theatre. opt. cit* p. 7

- 10) Rappelons que le Dioclétien de Rotrou admire surtout l'art de Genest qui « ressuscite » les personnage, au lieu de les « imiter » ou de les « représenter ».
- 11) Dans la dernière de la pièce de Desfontaines, Dioclétien ne voit désormais que la vanité dans son pouvoir, et se sent déchiré par des conflits qu'il ne peut expliquer: « Si je me suis moy-mesme à moy-mesme rebelle ». Accablé par un remords cuisant, l'Empereur reconnaît ainsi qu'un autre “ soi ” l'appelle en son for intérieur, sans pour autant rendre compte qu'il s'agit sans doute d'une voix de la Nature. Ainsi, dans la déclaration du Genest de Desfontaines, — « Je me connois, Cesar, je sçais ce que je suis. » (III. 2) —, le simple jeu du paraître est nié par le comédien qui se réveille dans son identité. La connaissance de soi s'exprime ici comme une connaissance de son propre rôle à jouer devant Dieu. Les valeurs qui ont été considérées naguère authentiques se renversent, et revêtent désormais une marque d'illusion, de vanité, de fausseté. L'amour, l'institution théâtrale dépendant du régime monarchique, et le pouvoir impérial lui-même, se voient affectés d'une négation totale. Tout cela ressort en effet du fait que la hiérarchie du jeu théâtral (jouant/joué, regardant/regardé) se déplace vers un niveau supérieur. En vertu du miracle, Genest, jouant son passé devant le spectateur de la cour, cesse son jeu afin de s'acquitter de son jeu “ véritable ”. On voit ainsi que la mise en question de la théâtralité qu'implique l'enchâssement dramatique (concernant surtout dans cette pièce le sens du jeu, de l'identité du comédien jouant, et du statut du théâtre sous le pouvoir) débouche directement sur la question de l'authenticité de la vie humaine et de la croyance.

nouveau de se dire :

« Il s'agit d'imiter, et non de devenir. » (v. 420)

Or cette conjecture que Genest fait de son propre chef se révèle complètement fautive ; car comme lui-même l'avoue plus ou moins explicitement, (« Mon esprit, à vos lois secrètement rebelle, / En conçoit un mépris qui fait mourir son zèle ; / Et, comme de profane enfin sanctifié, / Semble se déclarer pour un crucifié ; » (v. 414-17)) il s'agit en réalité d'une sensation inconnue que lui confère la première rencontre avec le rôle de ce qui est véritablement son sentiment propre. La voix du ciel s'entend ainsi directement, pour lui annoncer que ce jeu est un jeu fertile.

« Poursuy, Genest, ton personnage ;
Tu n'imiteras point en vain ; »
(v. 421-22)

Même après cette voix qui lui souffle un moment de félicité, Genest, de nouveau, tente de nier le Christ, donc de se renier :

« Mais, ô vaine créance et frivole pensée,
Que du Ciel cette voix me doive estre adressée !
Quelqu'un s'apercevant du caprice où j'étois,
S'est voulu divertir par cette feinte voix, »
(v. 433-36)

On sait désormais que le spectacle intercalé dans lequel il joue le rôle d'Adrien devant les témoins de la cour païenne est en fait pour Genest à la fois une tribulation de Dieu et une initiation vers la valeur absolue. Car il lui donne précisément l'occasion de se déclarer publiquement devant les détenteurs d'une valeur irréconciliable avec le sentiment qu'il garde secrètement. Le masque d'Adrien ne l'envahit pas, c'est une pierre de touche que l'acteur Genest doit surmonter. Si le masque et le porteur semblent fusionner, c'est parce que le masque

reflète la vérité du porteur, et non inversement.

(2) SPECTACLE ENCHASSE ET JEU INITIATIQUE

En effet, ce que nous venons de voir ouvre une nouvelle perspective dans l'interprétation de la pièce.

Le contenu de la pièce enchâssée se caractérise en effet par le fait qu'elle donne à Genest un objet sur lequel il doit se modeler et par lequel il doit se faire guider. L'action dramatique se présente comme un jeu de simulation qui initie et entraîne le héros vers la future et véritable conversion qu'il doit déclarer publiquement. Dans cette perspective, la présence de Maximin dans ce spectacle intercalé prend une importance particulière. Ainsi Genest, jouant Adrien, tente-t-il de tourner le dos à l'Empereur, d'abord dans l'univers dramatique à titre d'essai, pour ensuite le réaliser sur le plan de sa propre vie. La pièce interne est programmée étape par étape pour faire parvenir Genest à son but ultime. La fin de ce programme est en réalité l'issue de la simulation à partir de laquelle il doit désormais conduire son action par lui-même.

Examinons maintenant la pièce intérieure par l'action de laquelle Dieu conduit Genest pas à pas vers l'ultime gloire. L'adresse directe de Dieu, rappelons ici le passage, l'avait déjà promis: «Poursuy, Genest, ton personnage; / Tu n'imiteras point en vain;».

Depuis la première tirade, le dessein d'Adrien/Genest est pris. Dans ce monologue, il essaie d'affermir sa décision et sa foi.

« Ne delibere plus, Adrian, il est temps
De suivre avec ardeur ces fameux combattants; »

(v. 477-8)

On voit ici que Genest sous le masque d'Adrien vit un moment ambigu: comme si sous son nom il essayait de mettre fin au balancement

de son cœur qui nous a été déjà dévoilé au cours de la répétition¹²⁾.

Dans ce monologue qui ouvre le spectacle enchâssé, on voit Adrien/Genest déjà converti. Il se résout à affronter la mort.

Puis Flavie arrive de la part de l'Empereur pour s'informer de la véritable intention d'Adrien. L'entretien avec le tribun constitue une sorte de catéchisme au cours duquel Adrien/Genest réaffirme sa foi face à ses dissuasions, à ses tentations. Flavie lui reproche d'abord sa trahison envers Maximin; ce à quoi Adrien répond:

« Qu'il cesse de m'aimer ou qu'il m'aime Chrestien. »

(v. 586)

Il est à remarquer qu'il ne s'agit aucunement d'un rejet *a priori* du pouvoir terrestre. Tant que l'Empereur approuve sa religion, Adrien laisse entendre la possibilité d'une "coexistence". Quant aux Dieux que le tribun invoque, la négation d'Adrien est catégorique. Les discussions qui suivent et qui concernent le Christ sont bien révélatrices. L'interprétation des divers signes de la vie et de la mort de ce dernier est radicalement partagée entre ces deux amis se réclamant de valeurs différentes. « Biens précieux », « soupirs de la Cour », « vœux » des amis, « amour de César », « cris de Natalie », « nom », « race », autant d'arguments qui mettent ce nouveau converti à l'épreuve et qui restent cependant sans effet. Le paradoxe habituel colore la cécité de Flavie pour qui l'idée d'Adrien est nourrie de « vaines chimères » (v. 600), et suit « la fureur d'un aveugle transport » (v. 629), tandis qu'aux yeux d'Adrien, le monde est saisi dans une image exactement inversée. Il

12) A ce propos, il est particulièrement intéressant de remarquer que l'auteur Rotrou inscrit dans sa didascalie au sujet du personnage d'Adrien: « GENEST, sous le nom d'ADRIAN » (II. 7); tandis que tous les autres personnages sont introduits de façon inverse, c'est-à-dire, d'abord sous leur nom de personnage, puis sous celui d'acteur, ou tout simplement sous leur nom de personnage: « FLAVIE, tribun représenté par SERGESTE », « MAXIMIN, représenté par OCTAVE » ou « NATALIE ». N'est-ce là qu'un détail insignifiant? En assimilant Adrien à Genest, Rotrou ne fait-il pas transparaître dans le personnage d'Adrien la personnalité de Genest?

faut également remarquer qu'Adrien affirme que son changement n'est point un effet du caprice :

« La grace dont le Ciel a touché mes esprits
M'a bien persuadé, mais ne m'a point surpris ; »

(v. 644-45)

Le spectateur vigilant se rendra compte que ce passage fait directement écho à la longue lutte de Genest contre la pénétration de la grâce divine. Sous le masque d'Adrien, Genest avoue maintenant que son changement est mû par la " raison " — rappelons que chez Desfontaines, c'est elle qui guide l'esprit touché par la spiritualité —, et non pas par un coup magique qui aurait surpris l'esprit. Ainsi finit-il son premier acte¹³⁾ en reniant toutes les valeurs du monde qu'il chérissait hier et en acceptant les chaînes comme de « superbes marques du César des Césars ». (v. 663)

La deuxième étape de ce jeu-initiation consiste à laisser Genest affronter Maximin détenteur suprême du pouvoir terrestre, afin qu'il puisse revivre par la suite la même situation devant, cette fois-ci, les véritables Empereurs Maximin et Dioclétien. Dans cet entretien (III. 2), Adrien/Genest doit maintenant redéfinir clairement la position relative du pouvoir de Dieu et de celui des mortels ; et ce devant un double spectateur : les spectateurs impériaux qui observent Genest incarnant Adrien et le regard transcendant de Dieu. Le nouveau maître d'Adrien est « le Maître des Maîtres », « les Roys sont ses sujets, le Monde est son partage » (v. 692). Encore faut-il constater ici, comme d'ailleurs dans les propos avec Flavie, que l'attitude d'Adrien n'exclut pas complètement l'espoir d'un compromis :

13) R. J. Nelson a vu avec justesse que les termes théâtraux possèdent le plus souvent un double sens, en impliquant simultanément le sens chrétien. Dans cette perspective, terminer le premier acte, ce n'est pour Genest rien de moins que finir une première œuvre chrétienne. Voir. — *Play within a Play: The Dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouilh*. — New Haven: Yale Univ. Press; Paris: PUF. 1958 p. 39-41.

« Pour croire un Dieu, Seigneur, la liberté de croire
Est-elle en votre estime une action si noire, »

(v. 727-34)

A travers cette plainte, Adrien/Genest paraît tenter sa dernière chance afin de réconcilier les deux visions¹⁴⁾. Pour Genest, encore balançant, cette scène constitue également un temps de réflexion sur la possibilité de survie, et surtout sur la question du rapport entre liberté humaine et régime absolutiste. La réponse de Maximin est évidemment négative : dans cette matière, aucun droit de choisir n'est accordé à l'individu, tant qu'il reste sous sa monarchie.

« Insolent, est-ce à toi de te choisir des Dieux ?
Les miens, ceux de l'Empire et ceux de tes aïeux, »

(v. 749-50)

Devant la tradition romaine, qui consacre Maximin, l'infraction au principe de continuation est un crime. La société doit se perpétuer à travers du même régime et de la même religion. Face à cette attitude sclérosée, Adrien, certes déjà décidé à mourir, abandonne totalement l'espoir d'un compromis avec sa société. La menace de l'Empereur reste vaine : Adrien se rend au cachot où l'attendent les supplices.

La troisième étape du programme de "conversion" met sur scène Natalie, qu'il regrettait, rappelons-le, comme un seul bien qu'il perdait.

14) Le passage que nous étudions n'est pas sans rappeler la problématique que L. Goldmann a soulevée dans son célèbre ouvrage : *Le Dieu caché*. On a par ailleurs signalé que M. J. Morel voyait en Adrien une attitude thomiste et en Genest un certain jansénisme. Sans pour autant rapprocher les idées exprimées dans notre pièce de quelque courant de la pensée religieuse, le passage reste capital dans cette perspective ; car il souligne la transformation de l'idéologie d'Adrien en une pensée plus austère de Genest. Peut-on dire pour autant qu'il s'agit en quelque sorte d'un réveil de la « pensée tragique » chez Genest ? Quant à la signification de présenter les chrétiens persécutés, J. Scherer y voit plutôt la question protestante. Voir la note sur *Le Véritable saint Genest*, p. 1339 in — *Théâtre du XVII^e siècle I*, Textes établis par Jacques SCHERER.

Malgré la déclaration devant Flavie (v. 652), c'est donc là la réelle épreuve pour Adrien/Genest. Cette épreuve tournera pourtant à la félicité grâce à la reconnaissance imprévue qui dévoile Natalie chrétienne. Encouragé par l'épouse, Adrien fait le premier pas vers la " gloire ".

« Allons, exécutez le décret favorable
Dont j'attends mon salut, plutôt que le trépas.

FLAVIE.

Vous en êtes coupable, en ne l'évitant pas. »

(996-68)

Or, la raison du malaise que vit le pouvoir est formulée ici beaucoup plus nettement que dans la pièce de Desfontaines. La peur de la mort est le fondement du régime. Car elle seule formalise la valeur terrestre. La force (précaire du point de vue de l'Eternel) qui hiérarchise le monde, qui signe la soumission du peuple, découle le plus souvent de cette menace plus ou moins bien camouflée du " maître ". La mort en elle-même ne produit cependant pas autant de terreur que la crainte de la mort ou que les symboles de la mort qui la dramatisent*. Les chrétiens qui interprètent ces symboles (chaînes, fardeaux, différents supplices . . .) comme autant de signes de la gloire sont, si on ose dire, des non-êtres à exclure de cette société.

A la suite de la quatrième étape de l'initiation metant en scène un malentendu de Natalie (la nécessité de la péripétie dramatique l'oblige) et une réconciliation, le rideau se lève sur le cinquième acte qui constitue le stade ultime de son jeu initiatique. Il met sur scène le personnage d'Anthyme, prêtre chrétien à travers lequel Dieu tend sa main. C'est lui qui parachève l'œuvre de Dieu en préparant les dernières conditions de la conversion de Genest. Après l'avoir encouragé pour la dernière fois, il prie pour Adrien :

« Et vous, Hôtes du Ciel, saintes légions d'Ange,
Qui du nom trois fois saint célébrez les louanges, »

(v. 1127-29)

Ces prières, feintes pour les acteurs et les spectateurs impériaux, rejoignent la vérité pour Genest sous le masque d'Adrien, et seront effectivement écoutées par le Ciel. Lorsqu'Adrien conjure de confirmer avec l'eau sacrée « en ce fragile sein le projet glorieux », on peut écouter à travers le masque la voix sincère de Genest respirant « la grâce de baptême ». L'initiation de Genest est accomplie, et le comédien martyr naît, et parle désormais sous son propre nom :

« Ah, Lentule! en l'ardeur dont mon âme est pressée,
Il faut lever le masque et t'ouvrir ma pensée; »

(v. 1243-4)

Il faut remarquer que cette “ ardeur ”, que Genest ressent maintenant comme un sentiment réel qui le brûle, a été au cours de la répétition et du jeu sans cesse imitée mais de toute évidence non d'une manière somatique. Ainsi déjà dans la répétition :

« Ne délibère plus, Adrian, il est temps
De suivre avec ardeur ces fameux combattans;
Si la gloire te plaist, l'occasion est belle;

(v. 335-37)

Ces vers orneront le début du spectacle intercalé. Souvent répété par Adrien comme par Natalie, le mot “ ardeur ” revient maintenant au sein de Genest pour se revivre avec intimité.

En fait, on peut constater que le jeu intérieur, dont on a étudié la structure étape par étape, possède bien une forme régulière de théâtre en cinq actes. Le dernier acte (5^{me} épreuve) constitue l'issue du drame initiatique qui ferme son rideau, et qui fait place désormais à la véritable comédie de la vie authentique. (les termes tels que “ action ”, “ acte ”, ou “ profession ” révèlent ainsi leur triple signification: employés en toute innocence par les spectateurs impériaux, ils recèlent un sens théâtral, et religieux. (Voir les vers 1033-34: « Escoutons; car Genest, dedans cette action, / Passe aux derniers efforts de sa Profession. ») Il ne conviendrait donc pas de dire que la comédie intérieure

ne réussit pas à s'achever. Remplissant sa mission pour guider Genest, elle se clôt parfaitement à l'issue de son cinquième acte, et ouvre le rideau sur un autre drame essentiel où l'espoir de la vie est synonyme de la mort. Ce passage d'un univers à l'autre ne se comprend cependant que par Genest. Aux yeux des autres, c'est-à-dire des spectateurs impériaux, des camarades de la troupe, le spectacle enchâssé semble éclater. De surcroît pour Genest, la fin du drame ne signifie pas un simple retour au monde initial. Au cours de ce spectacle interne, ou en vertu même de la représentation d'une pièce à laquelle Dieu prête sa main, l'univers change complètement de signification.

* * *

Quant aux répliques ironiques des spectateurs de la cour, elles font penser à la pièce de Desfontaines. Ce n'est pas Genest qui se laisse prendre au piège, mais bel et bien les spectateurs qui restent dans l'illusion produite paradoxalement par la perfection de l'art dont le comédien leur a fait preuve au cours de ce "divertissement". L'admiration continue même face au trouble des comédiens :

« DIOCLETIAN

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

(v. 1261-62)

« MAXIMIN

Il feint comme animé des grâces du baptême.

VALERIE.

Sa feinte passerait pour la vérité même.

PLANCIEN.

Certes, ou ce spectacle est une vérité,

Ou jamais rien de faux ne fut mieux imité. »

(v. 1283-86)

Le procédé ironique semble trop se prolonger pour ne pas lasser le lecteur de nos jours. Le spectateur de l'époque est en revanche habitué

à ce type de situation en vertu de laquelle il peut observer sur la scène l'erreur des personnages. (Le déguisement est une des techniques les plus utilisées.) De surcroît, le public peut ici avoir sous ses yeux à la fois trois visions divergentes sur la scène: l'aveuglement des spectateurs de la cour (qui voient précisément en Genest un comédien « vaincu par son rôle »), le trouble des comédiens, et la vision chrétienne de Genest converti. Ne s'agit-il pas là en réalité de prêter aux spectateurs le regard omniscient de Dieu devant la comédie humaine? Et ce, quitte à rappeler que ce monde où ils se trouvent pour assister au spectacle de Rotrou est à son tour la scène de la comédie humaine surveillée par Dieu.

Tel nous paraît un des messages primordiaux que *Le Véritable St Genest* adresse au spectateur. Genest donne désormais au monde la signification essentielle du *theatrum mundi* à travers une métaphore fort complète: Lentule croyant que la faute de mémoire de Genest ou la mauvaise indication du souffleur est à l'origine de ce trouble, s'adresse derrière la tapisserie: « Holà, qui tient la pièce? » Genest montre clairement que le monde a changé de face et qu'il n'est plus question du jeu d'Adrien. Si sur le théâtre, les souffleurs humains aident l'action des acteurs, sur la scène de la vie authentique, c'est un ange qui les guide. La métaphore du monde comme théâtre se prolonge pour composer les célèbres vers qui suivent:

« Dedans cette action, où le Ciel s'intéresse,
Un Ange tient la pièce, un Ange me radresse;

(...)

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

(...)

J'ai pleuré mes péché, le Ciel a vu mes larmes,
Dedans cette action il a treuvé des charmes,
M'a départi sa grâce, est mon approbateur,
Me propose des prix, et m'a fait son acteur. »

(v. 1298-1314)

Remarquons que cette comédie humaine dans laquelle Genest, ignorant au début son rôle, le retrouve ensuite par l'intervention de l'esprit angélique, se réfléchit parfaitement sur le drame interne qu'il vient d'achever. Ou plus précisément, le théâtre redouble et "rethéâtralise" la comédie humaine dans laquelle les acteurs sont aveuglés, et leur permet de retrouver leur véritable rôle. C'est ce qui s'est passé réellement au cours de la pièce que Genest a représentée devant le public romain et le vrai spectateur "caché". Sans l'aide de cette comédie qu'il a jouée sur la scène de la comédie humaine (c'est déjà un théâtre dans le théâtre), Genest n'aurait jamais pu rejoindre l'existence authentique. Nous avons montré que ce jeu intérieur était programmé comme un jeu de simulation à travers lequel Genest apprend la vraie conduite à suivre dans la vie. En effet, tant sur la scène du théâtre du monde, que dans la pièce où il joue Adrien, l'esprit le « conduit », lui « apprend sa réplique », et Genest « corrige son rôle ». « Le Démon confus, / M'en voyant mieux instruit, ne me suggère plus; » (v. 1309-10) On voit ainsi que le théâtre, aidé par Dieu, se conçoit comme un lieu d'"instruction" à la fois pour le public et les acteurs qui jouent sur la scène: de quoi soutenir parfaitement la conception moralisatrice du théâtre sur le plan spirituel.

* * *

Tout ce que nous venons de voir semble confirmer la perspective suggérée au début du présent travail: si le théâtre autoréflexif du XVII^e siècle s'interroge sur le jeu théâtral en vertu d'une technique de redoublement, cette réflexion ne porte pas sur le piège d'un masque quelconque tendu sur l'acteur, encore moins sur l'empire du masque sur l'identité humaine. Si dans notre pièce, le masque semble envahir le sujet porteur, c'est précisément parce que conféré par Dieu, ce masque est essentiel, tandis que la vie terrestre reste illusoire. Il va sans dire que cette inversion de l'ordre est un lieu commun du *theatrum mundi*. Certes, en tant que théâtre autoréflexif, la pièce de Rotrou remet en question la signification du jeu théâtral tout comme *L'Illustre comédien*, mais cela concerne davantage le lien dynamique et psychologique que l'acteur

entretient avec le personnage qu'il incarne. A travers le jeu *conscient* d'Adrien, Genest continue à s'interroger sur le sens de sa vie tout en relativisant le sentiment et le comportement d'Adrien. Autrement dit, Genest est déjà à moitié converti depuis le départ. Le jeu d'Adrien lui permet d'en prendre conscience. Chez deux précurseurs des années 1630 (Gougenot, Scudéry), le partage net entre le personnage et l'acteur était une prémisse primordiale suivant laquelle on jouait le jeu de l'ambiguïté quitte à revenir par la suite à la révélation de l'artifice. Corneille met en scène la tragédie interne et le jeu de Clindor dans lequel le masque et le visage entretiennent un rapport réciproque. Cependant, son jeu consiste à revivre ses conflits, à renier sa propre inconstance, et le jeune héros essaie, à travers le jeu d'une conversion, de s'installer dans une vie " authentique " désormais adaptée à la nouvelle organisation, à la fois sociale et économique, du monde. Quant à Desfontaines, présentant Genest jouant son propre passé, il nous présente un miracle. Mais avant même cette conversion soudaine, Genest, en retraçant le chemin des conflits passés grâce à un jeu d'auto-représentation, n'était-il pas préparé à recevoir ce baptême? Ascension morale de l'esprit à travers le jeu représentant la vérité du sentiment: telle est en fait la signification du jeu moralisateur que le théâtre autoréflexif de la première moitié du XVII^e siècle semble mettre en scène. De même que le spectacle peut avoir une vertu moralisatrice, le jeu lui-même est conçu dans cette perspective comme une initiation au cours de laquelle l'acteur accède à une valeur supérieure, plus " authentique ", laquelle ne peut être paradoxalement retrouvée que dans la " nature " dormant en nous. C'est dans cette direction que l'on voit s'orienter l'un des vecteurs essentiels de la mimesis théâtrale, telle que la conçoit le XVII^e siècle français. Il va de soi qu'ainsi conçue, la mimesis n'est plus incompatible avec les dogmes chrétiens.

Ainsi voyons-nous s'accomplir ici deux projets capitaux — caractérisant respectivement les deux catégories dramatiques: comédie des comédiens et tragédie chrétienne, que nos pièces tentent de réconcilier —: défendre l'institution théâtrale naissante et exalter la valeur chrétienne. " Apologie du théâtre " et " Théâtre apologétique " se rejoignent, l'in-

terrogation sur le jeu dramatique s'entremêlant d'une façon ambiguë à celle sur l'existence humaine.