

## **Sacrifices en faveur du théâtre à son miroir : Rotrou devant *Lo Fingido Verdadero***

SÉVERINE REYROLLE  
UNIVERSITÉ REIMS CHAMPAGNE ARDENNE  
CRIMEL EA3311  
severine.reyrolle@univ-reims.fr

1. Pendant de nombreuses années, le passage de textes hispaniques outre-Pyrénées a rimé avec « élaguer ». La Critique spécialiste du Grand Siècle a en effet longtemps pensé la diffusion en France du théâtre espagnol du siècle d'or sous l'angle principal de simplifications plus ou moins expertes et de coupes tantôt spectaculaires, tantôt discrètes. Les études portant sur le travail de ce « véritable promoteur de la connaissance de la *comedia* en France » (Picciola, 2008 ; 15) qu'est Rotrou témoignent de façon particulièrement éclairante de cette tendance. Qu'il s'agisse de Léonce Person, d'Henry Carrington Lancaster, de Jacques Morel, de Federico del Valle Abad ou même de José Sanchez<sup>1</sup> (Sanchez, 1991 ; LXXXIX), au fur et à mesure du dix-neuvième et du vingtième siècle, chacune des grandes contributions fondatrices et incontournables de toute bibliographie sur Rotrou, a mis au jour l'art du dramaturge français non pas tant pour traduire les œuvres de sa principale source espagnole que pour choisir et supprimer avec habileté des morceaux jugés trop irréguliers chez Lope de Vega.
2. À l'heure d'évoquer le travail d'adaptation réalisé par Rotrou dans *Le Véritable Saint Genest* à partir de *Lo Fingido Verdadero* de Lope, nous avons donc songé, à notre tour, immédiatement en termes de « sacrifices » en proposant le titre suivant : « Sacrifices en faveur du théâtre à son miroir : Rotrou devant *Lo Fingido verdadero* ». Quel meilleur terme pouvait-on choisir, en effet, pour aborder les différentes modifications apportées par l'auteur français à une pièce espagnole traitant d'un acteur/martyr ou plus exactement du sacrifice réel d'un comédien pris à son rôle de chré-

1 En 1991 encore, au tout début de son édition critique du *Véritable Saint Genest*, José Sanchez écrit : « Rotrou est, on le sait, familier du théâtre de Lope de Vega. Il empruntera à l'auteur espagnol, en tout ou partie, le sujet de six pièces : *La Bague de l'oubli*, *Diane*, *Les Occasions perdues*, *L'Heureuse constance*, *Laure persécutée*, *Don Bernard de Cabrère et Cosroès* » (Sanchez, 1991 ; LXXXIX).

rien ? Grâce à lui, on pourrait ainsi commencer par présenter le sujet principal et mystique autour duquel sont construites ces deux sublimes pièces sur des comédiens. Dans le même temps, on exposerait les sacrifices dramaturgiques effectués par Rotrou non seulement au niveau de l'économie globale de la pièce ou de sa macrostructure métathéâtrale mais aussi sur le micro-plan de son personnel dramatique et du merveilleux chrétien. Enfin, si ce terme de « sacrifice », semblait et semble toujours si précieux, c'est aussi, et surtout, pour son acception de « perte nécessaire à l'avènement d'un nouveau ». Grâce à ce sens, il permettrait en effet de montrer que tout ce travail effectué par Rotrou sur la pièce de Lope n'avait en fait d'autre but que de s'ériger en l'un des passeurs et concepteurs clef d'une forme encore inédite sur la scène française : un théâtre à son miroir hautement tragique. Ainsi, nous verrons comment à tout instant, face à son homologue espagnol, Rotrou se place finalement moins en censeur ou en maître, qu'en disciple humble et reconnaissant de ce don suprême qu'est la splendide leçon de métathéâtralité tragico-comique que Lope lui a légué. Nous pourrions révéler, sous le visage du lettré français, celui du « chimiste » qu'avait déjà évoqué Liliane Picciola (Picciola, 2008 ; 33)<sup>2</sup> et prolongerons *in fine* ses travaux – encore pionniers dans le paysage de la critique française – invitant à repenser l'étude de la diffusion lopesque et des sources rotrouennes sous l'angle d'une profonde hispanophilie.

### **Sacrifices dans la structuration dramatique**

---

3. Le premier des sacrifices effectué par Rotrou sur la pièce de son homologue espagnol est d'ordre structurel. Bien que les deux pièces que nous abordons aujourd'hui reposent toutes deux sur une forme d'emboîtement théâtral ou de pièce dans la pièce, force est de constater qu'il ne s'agit plus du même enchâssement. La pièce espagnole intitulée *Lo Fingido Verdadero* – dont on date, pour rappel, l'écriture entre 1604 et 1618 – propose deux pièces intérieures qui se succèdent linéairement : l'une, dans la deuxième journée de la pièce sur une histoire d'amour<sup>3</sup> sur laquelle on ne

2 « on a affaire avec lui non pas à un élagueur mais à un chimiste » concluait en effet Liliane Picciola au terme de l'étude mentionnée plus haut (Picciola, 2008 ; 33).

3 Cette comédie amoureuse met en scène Rufino (Ginés) et Fabia (Marcela). Ginés aimant véritablement Marcela se substitue très vite au personnage qu'il joue et demande réellement la main à son père, Fabricio. Mais dans la comédie comme dans la réalité, Fabia/Marcela s'enfuit avec Octavio et la pièce s'interrompt sur le désespoir réel de Ginés

s'étendra pas ici, l'autre, dans la troisième journée et à l'image de nombre de *comedia de santos* du moment, sur la conversion religieuse d'un acteur précédée par sa répétition. En jouant pour l'empereur Diocleciano et sa cour une scène dans laquelle un acteur païen est touché par la Grâce divine, l'acteur qu'est Ginés y vit en effet réellement l'expérience de la révélation chrétienne. Et, malgré l'incompréhension de sa troupe de comédiens ainsi que celle de son public romain, tiraillés entre leur croyance en l'illusion théâtrale présentée et les talents comiques de Ginés d'une part, et la puissance de la révélation divine exposée de l'autre, Ginés poursuit et s'entête. Refusant d'accéder à leur souhait d'abjurer sa foi nouvelle, il choisit finalement d'aller sur scène au martyre et au trépas exactement comme le personnage qu'il jouait en faisant ainsi du dénouement de la feinte enchâssée également celui de la réalité-cadre.

4. Presqu'un demi-siècle plus tard, entre 1644 et 1646 estime-t-on, alors qu'on est en revanche en France très réticent à la représentation de sujets religieux (*Polyeucte* a, par exemple, été jugée comme mêlant trop d'éléments profanes au sujet chrétien, et *Théodore* a fait scandale), Rotrou écrit son *Véritable Saint Genest*. Et dans cette pièce, largement inspirée de la première, comme l'a montré le premier L. Person en 1882, on ne relève désormais plus qu'une seule pièce enchâssée, tendant elle-même toujours à s'effacer : celle de la conversion centrale de Genest. En d'autres termes, Rotrou, lui, ôte le premier spectacle enchâssé lopesque, celui qui correspondait à la comédie amoureuse, et emprunte uniquement à son voisin espagnol l'idée de la seconde pièce enchâssée, toujours divisée entre répétition et représentation théâtrale. Si sacrifice macrostructurel il y a, dans les opérations effectuées par Rotrou, c'est moins par rejet ou dégoût pour les histoires de cœur entre Fabia et Rufino qu'afin de sélectionner deux formes de dédoublement dramaturgique (une répétition de théâtre au sein du théâtre et du théâtre dans le théâtre<sup>4</sup> proprement dit) autour d'un sujet tragique strictement identique. Le dramaturge français opte pour ce qui lui semble le plus noble chez son homologue espagnol et procède à un phénomène de concentration visible aussi dans le détail du placement interne de cette forme bicéphale de théâtre à son miroir.

5. De fait, dans *Lo Fingido verdadero*, l'enchâssement de l'intrapièce consacrée à la conversion de Ginés est annoncé dès la fin de la deuxième

que l'empereur Diocleciano croit feint.

4 Nous renvoyons sur ce sujet à notre thèse (Reyrolle, 2014).

journee<sup>5</sup> puis se produit et s'étend tout le long de la troisième et dernière journée. Rotrou, lui, dégage son dernier acte et concentre désormais son intrapiece presque entièrement dans les actes III et IV. L'acte V de sa pièce s'ouvre en effet sur Genest emprisonné, son geôlier et la visite de Marcelle chargée de le faire revenir à la raison pour l'avenir et la survie de la troupe. À ce stade, Rotrou impose donc au spectateur français de reprendre le fil de la première action dramatique. Dans le même temps, il contraint les personnages de la cour romaine à quitter leur fonction temporaire de spectateurs et à reprendre leur rôle d'acteurs de la première action dramatique en créant ainsi une structure chorale admirable.

6. Son souci d'équilibre conduit l'auteur français à aller plus loin encore dans ce travail de perfectionnement quasi géométrique de la microstructure de théâtre à son miroir. Par-delà la suppression de la comédie amoureuse préalable, il diminue également la quantité de texte qui précède l'intrapiece chez Lope afin de faire systématiquement précéder et succéder à sa représentation intérieure onze scènes et de la placer exactement au milieu de la pièce-cadre. Ainsi parvient-il à établir entre pièce-cadre et pièce encadrée un équilibre scénique et textuel si remarquable qu'il donne naissance à de fascinants jeux de symétries structurels capables de renforcer encore le vertige provoqué par la structure du théâtre à son miroir lopesque.

7. À ce titre, son procédé mérite d'ailleurs d'être nettement distingué des enchâssements imparfaits et irréguliers que l'on trouvait encore beaucoup en France dans les premières et « baroques » comédies des comédiens ainsi que des premiers enchâssements « parfaits<sup>6</sup> » ou centraux classiques. En 2014, nous avons donc choisi de définir cette figure d'hapax et de désigner par le terme « enchâssement optimal » (Reyrolle, 2014 ; 70) cette forme nouvelle qui fera ensuite école sur la scène française du moment. À partir de la seconde moitié du dix-septième siècle, rappelons en effet que cette technique et version de théâtre à son miroir va se développer et s'installer durablement pour devenir une spécificité française<sup>7</sup>. Elle permettra au

5 Dès la fin de la seconde journée d'ailleurs et avant même le début de la troisième, l'Empereur Diocleciano invite en effet Ginés à jouer la pièce d'un martyr chrétien en ces termes : « Diocleciano: Mañana, por hacer burla/ destos que a Marte y a Venus./ A Júpiter y a Mercurio./ niegan el debido incienso, quiero que Ginés me haga/ Y represente unos dellos,/ por ver al vivo un cristiano/ firme tantos tormentos » (Vega, 1621 ; 192).

6 Selon la terminologie de G. Forestier dans son ouvrage qui n'est plus à présenter intitulé *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, éd. Droz, 1981, rééd. 1996.

7 On la retrouve aussi chez Corneille.

public français de voir naître en plein centre de l'action principale une autre action dramatique à l'issue de laquelle les personnages reprennent le fil de la pièce-cadre ; elle établira des échanges intimes et des jeux d'échos entre les deux niveaux diégétiques.

8. Si Rotrou a sacrifié des éléments dans la macrostructure de la pièce lopesque, s'il a supprimé une comédie qui comprenait également un jeu attrayant sur la fusion de feinte et de vérité et des scènes entières non dénuées de charmes, c'est donc surtout parce qu'il souhaitait atteindre un objectif particulier et une double gageure dramaturgique : mettre au centre de la tragédie le théâtre à son miroir de la pièce espagnole non seulement afin de le rendre recevable sur la très codifiée scène tragique française mais aussi afin de le magnifier avec l'envie, peut-être, de stimuler d'autres acclimations de ce genre si prisé des Espagnols.
9. Une ultime preuve en négatif de cette stratégie hispanophile, pour ne pas dire « vegaphile », de Rotrou, serait sans doute la conservation cette fois, et même la multiplication, des allers et retours entre pièce-cadre et pièce encadrée au sein d'un même acte et surtout d'une même scène. De fait, alors que, à titre de rappel et de comparatif, dans la scène V de l'acte V de *L'illusion comique*, la fusion entre pièce-cadre et pièce encadrée reposait uniquement sur la mention des spectateurs intérieurs dans la liste des personnages, dans *Le Véritable Saint Genest*, et plus précisément à la scène 5 de l'acte IV, comme chez Lope, l'alternance des deux niveaux diégétiques a lieu au sein même de la scène et de ses répliques. Aux commentaires extra-diégétiques et admiratifs de ces spectateurs intérieurs que sont Dioclétien et Valérie, à leur « Voyez avec quel art Genest sait aujourd'hui/ Passer de la figure aux sentiments d'autrui » ou encore « Pour tromper l'auditeur, abuser l'acteur même / De son métier, sans doute, est l'adresse suprême » (Rotrou, 1647 ; 92), s'ajoutent ainsi ceux des acteurs Marcelle et de Lentule, quittant soudain leur statut de personnages et s'exclamant :  

MARCELLE, *qui représentait* Natalie :  
Ma réplique a manqué ; ces vers sont ajoutés.  
LENTULE, *qui faisait* Anthyme :  
Il les fait sur-le-champ, et, sans suivre l'histoire,  
Croit couvrir en rentrant son défaut de mémoire (Rotrou, 1647 ; 92).
10. Ce maintien puis cet accroissement d'un perpétuel dialogue formel entre pièce-cadre et pièce encadrée augmentent leur interdépendance et

crée ainsi entre elles un degré de structuration<sup>8</sup> tout à fait exemplaire. De la sorte, et tout comme l'agrandissement de la répétition intérieure mis en lumière dans une autre de nos études<sup>9</sup>, Rotrou met en exergue les rapports complexes de superposition entre réalité-cadre et fiction enchâssée et nous donne ainsi une magistrale leçon en matière de fonction instrumentale. On comprend alors de nouveau que tous les sacrifices macrostructuraux qu'il opère obéissent à une même logique ou volonté unique : celle de dompter le fascinant et monstrueux<sup>10</sup> théâtre à son miroir lopesque, de le réduire de façon réfléchie<sup>11</sup> pour faire surgir sur la scène française sa quintessence, à savoir : une forme de théâtre à son miroir dont l'unité d'action, l'unité de ton, l'équilibre et même la symétrie ne pourraient qu'obtenir l'approbation des doctes.

### **Sacrifices dans le nombre et les rôles des acteurs**

---

11. Par-delà la réduction du nombre d'intrigues, le choix du repositionnement de l'intrigue sélectionnée et enfin le jeu accru entre les deux niveaux diégétiques retenus, Rotrou procède également à une autre forme de coupe en termes d'économie dramatique. Le second sacrifice effectué par Rotrou porte en effet sur le traitement du personnel dramatique, tout d'abord en termes d'effectifs.

- 8 L'expression « degré de structuration » est aussi empruntée à G. Forestier pour désigner simplement le degré d'influence des différentes formes enchâssées sur l'intrigue principale.
- 9 On se reportera sur cette question à notre communication « L'ineffable dans *Lo Fingido Verdadero* et *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou », présentée en 2022 lors du séminaire « D'Autres Scènes 16e-17e (CIRLEP EA 4299 et CRIMEL EA3311) » consacré aux « Formes baroques de l'ineffabilité au théâtre » et mis en place avec Christine Sukic.
- 10 Dans son *Arte Nuevo de hacer comedias*, ouvrage phare publié dès 1609, Lope de Vega affirme avec provocation que le mélange du tragique et du comique a beau être monstrueux comme le Minotaure, il plaît et il est donc naturel de l'exploiter : « Le tragique et le comique mélangés, et Térence avec Sénèque, quoique ce soit comme un autre Minotaure de Pasiphaé, rendront une partie grave, l'autre à rire, parce que cette variété donne beaucoup d'agrément ; de bon exemple nous sert la nature, que cette variété même rend belle » Traduit de : « Lo trágico y lo comico mezclado,/ y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro Minotauro de Pasife,/ harán grave una parte, otra ridícula:/ que aquesta variedad deleita mucho;/ buen ejemplo nos da naturaleza,/ que por tal variedad tiene belleza », Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* » (Vega, 1609 ; 14).
- 11 On pense ici aux notions « d'imitation réfléchie » et de disposition quasi argumentative avancées par Liliane Picciola dans l'article mentionné au préalable.

12. Alors que dans la pièce lopesque, figuraient 31 personnages – dont 28 dans la troisième journée – et que la troupe de Ginés couvrait une dizaine d’emplois, dans la pièce de Rotrou, on n’en dénombre plus qu’une petite vingtaine où figurent seulement les 6 comédiens suivants : Genest, Marcelle, Octave, Sergeste, Lentule, Albin qui ne couvrent plus que 5 emplois. Rotrou a choisi de faire disparaître de sa source espagnole d’une part certains personnages qui entouraient l’empereur réel ou son double fictif et symbolisaient le pouvoir (tel Sulpicius ou encore et surtout Le Capitaine) et, d’autre part, de réduire drastiquement la troupe de Ginés en ôtant des emplois renvoyant trop directement aux genres bigarrés de la *comedia* (comme ceux de l’enfant incarné par Fabio, du traître joué par Salluste, ou encore du père, joué par Fabricio). « À la différence de son modèle espagnol, la troupe de Rotrou, plutôt pauvre en emplois, s’apparente davantage à une troupe de campagne qu’à celle que côtoyait l’auteur attitré de l’Hôtel de Bourgogne », note d’ailleurs aussi José Sanchez, dans l’acte IV de son édition commentée de la pièce française (Sanchez, 1991 ; 140). Bien loin de constituer une forme nostalgique de retour aux sources ou encore de coquetterie à tonalité pastorale, ce renoncement en termes de personnel dramatique permet à Rotrou d’éviter l’écueil d’une pièce métathéâtrale dans laquelle l’exposition du fonctionnement du théâtre et de ses possibilités génériques prendrait le pas sur l’inéluctable progression de l’action principale. Il offre au contraire au dramaturge français la possibilité de concentrer toute l’attention de son spectateur sur la tragique et centrale confrontation entre ces deux entités majeures que sont Ginés et l’Empereur. Il resserre en effet leurs échanges et rend ainsi plus palpable la tension croissante qui conduira au jugement et au dénouement fatal. En ce sens, certes, Rotrou sacrifie une partie de sa source lopesque, mais c’est donc pour mieux préciser et magnifier les relations tragiques des personnages restants. Ce phénomène de sélection au service d’une focalisation « interpersonnelles », ainsi que d’une plus grande unité de genre, de ton et d’action, se fait plus évident encore lorsque l’on étudie plus précisément le personnage de l’acteur Ginés, qui se voit aussi amputé d’une partie de son statut et caractère initial.
13. Le comédien Ginés est tout d’abord présenté chez Lope de Vega comme un acteur et un auteur, ce qui n’est nullement le cas chez Rotrou. Dans la pièce française, le chef de troupe et comédien n’est en effet pas dramaturge. Ce sacrifice ou changement de posture permet un positionnement

moins docte ou plus modeste lorsque le personnage aborde la question du répertoire ainsi que de son goût ou dégoût pour certaines pièces. De fait, alors que le Ginés de Lope nous marque par son arrogance à l'égard des Anciens lorsqu'il parle de façon polémique du mélange des genres<sup>12</sup> présent chez un certain Aristoteles (et non pas Aristóteles), alors qu'il présente des propositions d'auteurs grecs et romains d'une façon si déplaisante qu'elle ne fait que justifier le goût pour les modernes affiché par Diocleciano<sup>13</sup> et par lui-même<sup>14</sup>, chez Rotrou, même si l'Empereur indique aussi qu'il aime les modernes, Genest manifeste bien plus longuement son attachement aux Anciens ainsi que son admiration. En témoignent les vers suivants dans lesquels sont loués de façon croissante la tragédie et Aristote (désigné implicitement par le terme « docte ») :

GENEST :  
Mon goût, à vrai dire, n'est pas pour les récents ;  
De trois ou quatre au plus, peut-être la Mémoire  
Jusqu'aux siècles futurs, conservera la gloire ;  
Mais de les égaler à ces fameux Auteurs,  
Dont les derniers des temps seront adorateurs,  
Et de voir leurs travaux, avec la révérence  
Dont je vois les écrits d'un Plaute et d'un Térence,  
Et de ces doctes Grecs, dont les rares brillants  
Font qu'ils vivent encor si beaux après mille ans,  
Et dont l'estime enfin ne peut être effacée,  
Ce serait vous mentir, et trahir ma pensée (Rotrou, 1647 ; 48).

14. Cette modification, redoublée par l'éloge de la tragédie que fait ensuite Valérie à la scène 5 de l'acte II<sup>15</sup> puis par l'insistance de Maximin sur la dimension exemplaire de la tragédie n'est donc pas anodine. Elle permet à Rotrou d'être plus en accord encore avec les tendances et normes d'unité de ton de la scène classique française du moment et de rendre son théâtre à son miroir du genre tragique moins subversif. Ce sacrifice ou changement de statut de son personnage éponyme n'est rien de moins, en fin de compte,

12 Il parle en effet de pièce « brava ».

13 Diocleciano repousse en effet les pièces latines de Terence et de Plaute proposées par Ginés par des propos sans ambiguïté tels que « Elle (+ l'Andrienne de Térence) est vieille » ou encore « Donne-moi une histoire nouvelle », traduit de « Es vieja » et « Dame una nueva fábula » (Vega, 1621 ; 183).

14 Comme le note Liliane Picciola dans l'étude préalablement mentionnée, Lope fait une autoréférence à sa production lorsqu'il fait mentionner à Ginés une *Electre* écrite par un certain Léonicio et qui serait de qualité supérieure à Sophocle selon lui.

15 « Mon goût, quoi qu'il en soit, est pour la Tragédie : L'objet en est plus haut, l'action plus hardie ;/ Et les penses pompeux et pleins de majesté,/ Lui donnent plus de poids et plus de dignité » (Rotrou, 1647 ; 58).



qu'un stratagème supplémentaire pour faire triompher sur la scène française son libertin théâtre à son miroir<sup>16</sup>.

15. Enfin, selon la même logique, on constate qu'avant sa conversion, la conduite du comédien/chef de troupe est bien plus blasphématoire chez Lope que chez Rotrou. En effet, Ginés apparaît d'abord comme un homme amoureux qui a du mal à contrôler ses sentiments<sup>17</sup> et qui sait en tant qu'acteur aussi bien jouer un jour les amants éplorés que se moquer, le lendemain, féroce, des chrétiens. Avant même que ne débute la pièce enchâssée, Diocleciano loue d'ailleurs son art de railler les chrétiens<sup>18</sup> et Ginés lui-même le rappelle encore au spectateur au moment de la répétition interne : « *Aunque en burlas, con mal celo, / Ginés, imitar esperas / A los cristianos [...]*<sup>19</sup> » (Vega, 1621 ; 197).
16. Chez Rotrou en revanche, de par la suppression de la comédie amoureuse, Genest présente une conduite bien moins sensuelle ou terrestre<sup>20</sup>. Un glissement est même opéré vers les autres membres de la troupe si l'on considère qu'il accuse Marcelle de faire preuve de trop de coquetterie et de faiblesse : « O faible cœur de femme ! » (Rotrou, 1647 ; 107), dit-il en effet après avoir mentionné « les vanités encore dont (son) sexe abonde » (Rotrou, 1647 ; 54), la cour qu'elle a « charmée » (Rotrou, 1647 ; 55), son « aveuglement » et de lui crier, encore : « Lâche, sauve ton âme ! » (Rotrou, 1647 ; 108).
17. Enfin, l'acteur français semble avoir un jeu et un comportement bien moins sarcastiques envers les chrétiens. Comme le démontre Liliane Pic-

16 Rappelons que, même si elle est purifiée, l'action reste double.

17 Très rapidement dans l'acte II, Ginés fait en effet part à Marcela de sa jalousie réelle puis s'empresse de demander au père réel et fictif de Fabia la main de sa fille. De même, lorsqu'il apprend l'enlèvement de Marcela par Octavio, il exhale immédiatement sa douleur réelle en des vers d'une vérité poignante.

18 Nous renvoyons de nouveau au passage suivant : « Demain, pour faire moquerie A ceux qui à Mars et à Vénus, / A Jupiter et à Minerve / refusent l'encens qu'ils doivent / Je veux que Ginés me joue le rôle / Et me donne la représentation de l'un d'eux », traduit de « *Mañana, por hacer burla / destos que a Marte y a Venus, / A Júpiter y a Mercurio, / niegan el debido incienso, quiero que Ginés me haga / Y represente unos dellos* » (Vega, 1621 ; 192).

19 Nous traduisons : « Bien qu'en raillant, avec mauvais zèle, / Ginés, tu t'apprêtes à imiter / Les chrétiens [...] ».

20 Nous insistons sur le fait que le choix de Rotrou semble vraiment à part à ce moment sur la scène française. Il se différencie par exemple nettement de la pratique de Corneille dont le Polyucte, très terrestre, est trop épris de sa femme. Corneille suit donc la mentalité de la *comedia de Santos*, en enracinant le saint dans la vie humaine afin de mettre en valeur son élévation et de l'accroître, ce à quoi renonce Rotrou.

ciola, rien n'est fait dans la pièce de Rotrou pour attirer l'attention sur la façon dont il sait se moquer des chrétiens<sup>21</sup> tandis qu'une fois encore, Marcelle, elle, se livre désormais à une diatribe finale féroce contre ces :

[...] ignorants et gens inutiles,  
De malheureux, la lie et l'opprobre des villes,  
De femmes et d'enfants dont la crédulité  
S'est forgée à plaisir une divinité ?  
De gens qui, dépourvus des biens de la fortune,  
Trouvant dans leur malheur la lumière importune  
Sous le nom de chrétiens font gloire du trépas (Rotrou, 1647 ; 104).

18. Ainsi, en sacrifiant certains aspects du statut puis du caractère de Ginés et en les reportant sur d'autres membres de la troupe, Rotrou parvient habilement à proposer un comédien plus exemplaire et par conséquent plus acceptable pour la scène française. Et parce que ce Genest français est moins pécheur, le chemin qu'il parcourt jusqu'à cette vertu suprême qu'est la conversion se révèle finalement moins grand que celui de son homologue espagnol... Cette modification semble fondamentale dans la compréhension de la diffusion du théâtre espagnol du Siècle d'Or dans la France du Grand Siècle parce qu'elle témoigne d'une différence nette de positionnement en termes de conception aussi bien religieuse que théâtrale. Tandis que la foi française apparaît soudainement moins capable de métamorphose que sa sœur espagnole, l'éloge du théâtre et du comédien français eux, atteignent ici une puissance quasi inégalée. *In fine*, les sacrifices opérés par ce disciple qu'est Rotrou sur l'ensemble du personnel dramatique du métathéâtre de Lope lui permettent ainsi de dépasser son maître et de proposer un théâtre à son miroir dont les résultats sont transcendants non pas tant religieusement que théâtralement parlant.

### **Sacrifices dans le merveilleux chrétien**

---

19. Enfin, le dernier plan sur lequel Rotrou procède à des sacrifices afin d'épurer et d'anoblir la structure du théâtre à son miroir lopesque est celui du merveilleux chrétien. De fait, comme le note José Sanchez, dans *Lo Fingido verdadero*, le merveilleux chrétien obéit à un parti pris réaliste, si l'on

<sup>21</sup> À propos des vers de Dioclétien : « Mais on vante surtout l'inimitable adresse/ Dont tu feins d'un chrétien le zèle et l'allégresse », Liliane Picciola écrit en effet : « On ne perçoit là qu'estime du talent du comédien et non pas recherche d'une moquerie » (Picciola, 2008 ; 25).

peut ainsi parler en ce domaine. Chez Lope, le Ciel s'ouvre et par deux reprises apparaissent ainsi miraculeusement des figures divines. « *Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Christo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires*<sup>22</sup> » (Vega, 1621 ; 197), lit-on tout d'abord tandis qu'un peu plus loin, de façon plus précise encore, on relève :

Un Ángel, en lo alto. [...] Sube Ginés donde está el ángel [...] Descúbrese con música, hincado de rodillas, un ángel ; tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo<sup>23</sup> (Vega, 1621 ; 200).

20. Lope se fait ici particulièrement prolix et ajoute à la description de la position des anges « *de rodillas* », celle de leur tenue « *capillo* », de leurs accessoires et même de leur état : « *fuelle* » ; « *aguamanil levantado* » ; « *vela blanca encendida* » !

21. Chez Rotrou en revanche, aux passages correspondants, le procédé de l'*apariencia* est par deux fois tout bonnement rejeté. « *Le Ciel s'ouvre, avec des flammes, et une voix s'entend, qui dit* » (Rotrou, 1647 ; 56), lit-on en effet uniquement lors de la répétition de l'acte II scène 4. Puis, lors de la représentation intérieure à proprement parler, on ne relève guère plus que l'indication scénique suivante : « *Regardant au Ciel, dont l'on jette quelques flammes* » (Rotrou, 1647 ; 91). Certes, la mention d'un ange, sous la périphrase de « ministre céleste », apparaît ensuite mais elle surgit exclusivement dans un discours dans lequel Genest retrace sa propre vision intérieure. Au sein de sa réplique : « Sa clarté m'environe, et l'air de toutes parts/ Résonne de concerts, et brille à mes regards,/ Descends, céleste acteur ; tu m'attends ! tu m'appelles ! » (Rotrou, 1647 ; 91), la présence de nombreux pronoms possessifs à la première personne et l'expression « brille à mes regards » confirment d'ailleurs nettement le fait qu'il s'agit d'une vision personnelle que seul Genest perçoit.

22. Enfin, quand une didascalie finit par apparaître dans le texte français : « *Il monte deux ou trois marches et passe derrière la tapisserie* » (Rotrou,

22 Nous traduisons : « Qu'une porte s'ouvre dans les hauteurs, au son de la musique, et qu'on voie une image de Notre-Dame et du Christ dans les bras du Père et plusieurs martyrs sur les marches ».

23 Nous traduisons : « Un ange apparaît dans les hauteurs [...] Ginés monte au lieu où est l'ange [...] On découvre, au son de la musique, un ange à genoux ; il porte une fontaine et un lave-mains, comme s'il avait déjà versé l'eau ; un autre tient un cierge allumé, un autre un chrêmeau. »

1647 ; 91), ce n'est que pour mieux déplacer en coulisse le sacrement du baptême et le dérober, comme dans *Polyeucte*, au spectateur français qui, sur ce point non plus, ne percevra donc pas de contravention aux bienséances lorsqu'il regardera la pièce métathéâtrale rotrouenne.

23. Ainsi, sur l'autel de ces deux autres règles que sont la bienséance et la vraisemblance, les manifestations surnaturelles et le réalisme catéchistique sont réduits, la vision extatique intériorisée et le baptême externalisé. Saint Genest est donc bien ce « *half miracle*<sup>24</sup> », évoqué par le critique J. R. Nelson (Nelson, 1958 ; 46) à propos duquel J. M. Losada Goya écrivait aussi plus audacieusement encore :

¡Qué increíble contraste, el de los mundos español y francés! La barrera es más alta que los Pirineos: lo que aquí era ficción condimentada con elementos sobrenaturales, esotéricos y fantásticos, allí (todo) ha de conformarse al molde del raciocinio y de las reglas<sup>25</sup> (Losada Goya, 1994 ; 217).

24. Néanmoins, peut-être convient-il de nuancer ces deux propos dans la mesure où le cadre de l'apparition de ce merveilleux chrétien, semble lui, gagner en richesse dans la pièce française. De fait, alors que pour mettre en place le décor de la comedia de santos, le Dioclétien espagnol disait simplement « *pon el teatro, y prevén/ lo necesario*<sup>26</sup> » (Vega, 1621 ; 195), Rotrou insère au début de l'acte II un dialogue entre Genest et le décorateur qui nous apprend indirectement de nombreux détails sur le somptueux décor de la pièce intérieure :

GENEST :

Il est beau ; mais encore, avec peu de dépense,  
Vous pouviez ajouter à sa magnificence, [...]  
En marbrer les dehors, en jasper les colonnes,  
Enrichir leurs tympan, leurs cimes, leurs couronnes,  
Mettre en vos coloris plus de diversité,  
En vos carnations plus de vivacité,  
Draquer mieux ces habits, reculer ces paysages,  
Y lancer des jets d'eau, renfondrer leurs ombrages,  
Et surtout en la toile où vous peignez vos cieux  
Faire un jour naturel, au jugement des yeux ;  
Au lieu que la couleur m'en semble un peu meurtrie (Rotrou, 1647 ; 51).

24 Nous traduisons : « Saint Genest est un demi-miracle » (Nelson, 1958 ; 46).

25 Nous traduisons : « Quel contraste incroyable entre les mondes espagnols et français. La barrière va au-delà des Pyrénées : ce qui était ici fiction agrémentée d'éléments surnaturels, ésotériques et fantastiques doit là-bas s'adapter au moule du raisonnement et des règles » (Losada Goya, 1994 ; 217).

26 Nous traduisons : « Dispose le théâtre et prévois/tout ce qui sera nécessaire ».

25. Dans la pièce française, palais à colonnes, perspectives ouvrant sur de lointains paysages, petits personnages habillés à l'antique, habillent désormais la peinture en perspective du fond de scène et créent un cadre parfait pour une tragédie classique. Sans compter le fait qu'en réclamant plus de luxe encore pour cette illusion perspective, Genest utilise ici le champ lexical de l'apparat (« magnificence », « marbrer », jasper », « enrichir » etc.), des formes superlatives (comme « ajouter » ou l'anaphore de « plus de ») et une accumulation ternaire (« leurs tympans, leurs cimes, leurs couronnes »), qui font ainsi entrevoir un degré supplémentaire de splendeur et un faste suprême particulièrement propices à une intervention divine.
26. Pourtant, au final, le décorateur n'accède pas aux désirs de Genest et refuse d'entrer dans son jeu de surenchère. Après avoir accusé de façon pragmatique le manque de temps, ce premier lui répond en effet simplement qu'une trop grande proximité détruit les effets de perspective :
- LE DÉCORATEUR :  
Le temps nous a manqué, plutôt que l'industrie  
Joint qu'on voit mieux de loin ces raccourcissements,  
Ces corps sortant du plan de ces renfondrements ;  
L'approche à ces dessins ôte leurs perspectives,  
En confond les faux jours, rend leurs couleurs moins vives,  
Et, comme à la nature, est nuisible à notre art  
À qui l'éloignement semble apporter du fard.  
La grâce une autre fois y sera plus entière (Rotrou, 1647 ; 52)
27. Avec assurance et fermeté, il invite ainsi Genest à prendre une distance salutaire avec le décor et nous préserve de sa tendance toute « baroque » à l'accumulation d'ornements. Dès lors, cette tirade permet finalement à Rotrou de nous confirmer qu'en matière de scénographie du miracle, il sait aussi et toujours résister à la séduisante tradition figurative espagnole.
28. Il préfère y substituer un cadre plus sobre et plus abstrait dans lequel il s'empare de ce qu'il estime être « la substantifique moelle » de son modèle en termes de merveilleux chrétien. Rotrou sélectionne en effet dans les didascalies métathéâtrales de Lope ce qui lui semble être le plus digne et le plus fin de la révélation mystique. Et à partir de là, il met au point un nouveau jeu musical de clair-obscur plus au goût de son public français et de ses doctes.
29. De fait, nous avons vu précédemment que le dramaturge français choisissait de conserver de son modèle espagnol un très discret mais apparent

jeu de flammes. Le jeu visuel de clair-obscur provoqué par ses deux mentions de flammes se trouve encore accru avec l'apparition suivante du procédé proprement français de l'allumage des chandelles en musique. Juste après la répétition de Genest à la scène 5 du deuxième acte de sa tragédie française, le Décorateur allume en effet les chandelles<sup>27</sup> et ajoute ainsi *via* la fumée qu'elles provoquent, une ingénieuse dimension olfactive. Enfin, une fois l'Empereur et les courtisans assis, « *une voix chante avec un Luth* » et « *la pièce commence* » (Rotrou, 1647 ; 59). En regard de la simple musique d'approbation<sup>28</sup> que mentionnait le Ginés de Lope, un pas supplémentaire est donc encore superbement franchi ici, cette fois sur le plan auditif. Ce changement est d'autant plus intéressant qu'il s'appuie alors sur la double valeur de la musique à la fois sur le plan théâtral (il renvoie à la musique qui était présente en France<sup>29</sup> avant la représentation et entre les actes) et sur le plan mystique. Ainsi, sans aller à l'encontre des règles de bienséance et de vraisemblance désormais en vigueur sur la scène française et sans s'embarrasser d'accessoires superflus, Rotrou parvient néanmoins à créer pour la représentation intérieure de son théâtre à son miroir un cadre épuré mais suggestif dans lequel ses spectateurs et nous-mêmes pressentiront le divin *via* la vue, l'odorat et l'ouïe, c'est-à-dire de façon quasi synesthésique !

30. Nous voici maintenant au terme de cette étude : au niveau du merveilleux chrétien, comme au niveau de la structure et du personnel dramatique, Rotrou a su, pour se conformer au goût français, dompter l'aspect profondément baroque du théâtre à son miroir lopesque pour le mettre au service de la « majestueuse courbe tragique » (Scherer, 1991 ; XXIV) qu'il souhaitait atteindre dans sa re-création. Les sacrifices qu'il a effectués n'en sont donc que dans la mesure où ils lui ont permis de faire surgir sur l'orthodoxe scène française un nouveau modèle tragique de théâtre à son miroir recevable tant par nos doctes que par notre public.

31. Et de ce double travail d'hommage et de magnification du modèle enchâssé espagnol se dégage une intéressante différence de perception de la foi de part et d'autre des Pyrénées. Là où la foi semblait descendante, grandiose et contagieuse<sup>30</sup> chez Lope de Vega, comme elle le sera ensuite chez

27 « Le décorateur, venant allumer les chandelles », lit-on en effet, à l'acte II, scène 5. (Rotrou, 1647 ; 57).

28 Traduit à partir de « tanto aplauso y armonía », (Vega, 1621 ; 197)

29 Cf. *Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu* de Corneille.

30 Au fond, comme le note Liliane Picciola, Genest suit l'exemple d'une autre comédienne de la troupe qui s'est déjà convertie en chrétienne, Lisarda (Picciola, 2008 ; 27).

Calderón de La Barca, elle semble plus ascendante, plus hésitante et finalement moins spectaculaire sur la terre du futur Molière. C'est que, ce qui triomphe et écrase tout chez Rotrou, c'est moins Dieu que le théâtre justement et peut-être même... son théâtre. Dans un dernier jeu de spécularité ou d'autocitation déguisé tel que Lope les a enseignés<sup>31</sup>, nous avons en effet constaté que Rotrou choisit de conserver et de souligner des conduites prosaïques et critiquables chez les comédiens qui entourent l'admirable Genest qu'il a, lui, pourtant vertueusement façonné. Ainsi, le dramaturge français suggère-t-il probablement à son public, toujours très habilement et discrètement, que lui, son théâtre et son théâtre à son miroir sont, eux aussi, des exceptions exemplaires qu'il convient d'imiter sans tarder...

## Bibliographie

---

CARRINGTON LANCASTER Henry, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore / Paris, ed. The John Hopkins Press / Les Presses universitaires, 1942.

CORNEILLE, *Discours des trois unités d'Action de jour et de lieu de Corneille*, in *Trois discours sur le poème dramatique*. Texte de 1660, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (Compiègne, impr. Bourson), 1963, rééd, Garnier Flammarion, Paris, 1999.

COUDERC Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, éd. Droz, 1981, rééd. 1996.

LOSADA GOYA José Manuel, « La Comedia española y su traslación a otros horizontes: tragedias y comedias del Siglo de Oro en Francia », *Del Horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christina Faliu-Lacourt. Actas del coloquio internacional*. Kassel : Reichenberger, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz & Marc Vitse, 1994, p. 201- 233.

<sup>31</sup> Lope pratique l'autocitation dans *Lo Fingido Verdadero*. Cf. note préalable et article de Liliane Picciola sur la question. S'il est vrai que Rotrou semble se l'interdire dans le texte de façon aussi directe que son modèle, il semble néanmoins y procéder ici, en pirouette finale, de façon plus allusive ou indirecte.

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

NELSON Robert J. Nelson, *Play within a play. The Dramatist's conception of his art : Shakespeare to Anouilh*, New Haven, ed. Yale University Press, 1958 ; rééd., Paris, PUF, 1958.

PERSON Léonce, *Histoire du Véritable Saint Genest*, Paris, Cerf, 1882.

PICCIOLA Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.

\_\_\_\_\_, « Rotrou et la dramaturgie espagnole, antipathies et sympathies », *Plus sur Rotrou. Écrire le théâtre*, Eds. Louvat-Molozay, Bénédicte, and Moncond'huy, Dominique, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours Lettres XVII<sup>e</sup> siècle », 2008; p. 15-36.

REYROLLE Séverine, *Théâtres à leur miroir (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Facettes françaises et francophiles d'un procédé à l'espagnole*. Thèse de doctorat en littérature française, Université Paris Ouest Nanterre La Défense et Université Complutense de Madrid, soutenue en juin 2014, 3 volumes, 846 pages, disponible en ligne : <https://eprints.ucm.es/id/eprint/28197/1/T35680.pdf>

\_\_\_\_\_, « L'ineffable dans *Lo Fingido Verdadero* et *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou », communication présentée en 2022 lors du séminaire « D'Autres Scènes 16e-17e (CIRLEP EA 4299 et CRIMEL EA3311) » consacré aux « Formes baroques de l'ineffabilité au théâtre » et mis en place avec Christine Sukic. Publication en cours.

ROTROU Jean de, *Le Véritable Saint Genest, tragédie*, Paris, éd. Toussaint Quinet, 1647 ; rééd. Genève et Paris, éd. E.T. Dubois et Droz-Minard, 1972 ; rééd. Paris, éd. Flammarion, 1999 (édition utilisée pour les pages citées plus haut) ; rééd. Paris, éd. STFM, 2007.

SANCHEZ José, *Le Véritable Saint Genest*, de Jean de Rotrou, édition critique présentée par José Sanchez, Mont De Marsan, J. Feijoo, 1991.

SCHERER Jacques, *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, t.I, Paris, Gallimard, 1975.



SCHULER Gerda, *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega und Jean Rotrou*, Thèse de philosophie dactylographiée, Université de Köln, soutenue en 1966, 151 pages.

VALLE ABAD Federico del, *Influencia española en la literatura francesa. Ensayo crítico sobre J. Rotrou (1609-1650)*, Granada, Sénen Martín, 1946.

VEGA Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609 ; reed. Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1621 ; reed. in *Comedias escogidas IV*, Madrid, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Rivadaneira, 1860 ; reed. in *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge, ed. The University Press, 1925.

° \_\_\_\_, *Lo Fingido Verdadero*, in *Decimasexta parte de Las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, ed. por la viuda de Alonso Martin, 1621 ; reed. in *Obras escogidas*, Madrid, ed. Aguilar, 1966.