

***Illusio optica, illusio specularis, theatrum catoptricum:*
Les “merveilleux effets” de l’illusionnisme baroque
dans le théâtre français de la première moitié
du XVIIe siècle**

Claude-Gilbert DUBOIS

Université Michel de Montaigne-Bordeaux-III (France)

Introduction

Je me propose de jeter un regard “oblique” sur les répercussions littéraires et dramatiques, ces “merveilleux effets” des inventions de la science optique dans le théâtre français de la première moitié du XVIIe siècle. “Oblique”, comme Montaigne dit que se regardent ses chapitres et se conjuguent ses idées, et “merveilleux” comme les inventeurs des XVIe et XVIIe siècles dénomment les conséquences inattendues de leurs machines et de leurs découvertes.

Cette obliquité se manifeste d’abord, suivant un double paradoxe, géographique et temporel, par un détour sur la production cinématographique récente en provenance d’Espagne. Deux films, parmi d’autres, ont défrayé la chronique en France: il s’agit d’abord de la *Carmen* réalisée par Carlos Saura (1982). Dans une superposition pirandellienne de rôles, le réalisateur fait jouer en vrai, entre les acteurs, l’action qu’ils représentent sur scène, dans une version particulière de la *Carmen* de Mérimée, revue pour sa version dramatique dans laquelle la musique de Georges Bizet est amalgamée à des airs de flamenco. Le second est *Todo sobre mi madre*, “Tout sur ma mère” (1999) de Pedro Almodovar où à partir d’un accident initial (le fils du personnage principal est accidenté et meurt en courant derrière la voiture d’une actrice qu’il admire), s’instaure une enquête sur le passé de la mère qui mêle sans cesse la réalité du drame et les jeux de la scène. En tant que spectateur, j’ai été intrigué par le retour, dans ces productions, du thème baroque du “théâtre dans le théâtre” et par les effets que les réalisateurs en tiraient pour exprimer cette autre particularité baroque que l’on peut appeler “le complexe de Pygmalion” ou la confusion artistiquement féconde

qui s'instaure entre la réalité et sa représentation. J'ai déjà eu l'occasion de me pencher sur cette résurgence à propos du personnage de Frédéric-Lemaître, tel qu'il apparaît dans *Les Enfants du Paradis*, le film magnifique de Marcel Carné (1945), sur un texte de Jacques Prévert¹. Le réalisateur ici joue sur l'ambiguïté entre le personnage de Frédéric et les rôles qu'il incarne, notamment l'*Othello* de Shakespeare, pour en tirer des effets tantôt comiques, tantôt profondément symboliques, entre le théâtre comme image de la vie réelle et la vie comme image de théâtre. De la vie à la scène, se développe un mouvement que l'on peut appeler de type "hamletien": le prince d'Elseneur fait représenter à une troupe d'acteurs le drame dont il a eu révélation (ou qu'il a fantasmé, car l'ambiguïté s'installe dès le début) de manière à pouvoir élucider la question qui le poursuit. Ce mouvement peut aller en sens inverse (ainsi agira la représentation sur le couple royal dans *Hamlet*): les situations exposées sur scène recouvrent des fantasmes qu'elles activent et passent dans la vie réelle (c'est le "complexe de Don Quichotte" qui vit littéralement et prétend reproduire hors propos les situations qu'il a lues dans les romans de chevalerie). L'acteur en son personnage, le jouant, l'active au point qu'il peut paraître s'identifier à lui et lui donner une vie réelle. Les glissements qui se produisent entre le personnage qu'il joue et la personne qu'il est (mais qui pour le spectateur devient un personnage mis en scène) font penser à ces jeux de miroir (comme on en aimait tant à la cour de l'empereur Rodolphe II à Prague, et comme sait si bien les utiliser Velasquez dans *Les Menines* ou dans la *Vénus au miroir*), qui multiplient les formes en multipliant les points de vue, ou, dans le cas du fantastique, qui les déforment jusqu'au difforme, qui troublent les normes en produisant de l'énorme ou de l'anormalité. Retour du baroque? Permanence d'un "éon" baroque, pour reprendre la terminologie d'Eugenio d'Ors? La théorisation du "néo-baroque" telle qu'elle a été élaborée dans la littérature hispano-américaine contemporaine, notamment autour de Severo Sarduy, et dont le trois centième numéro du *Magazine Littéraire*² en France s'est fait l'écho, conforte l'idée que cette reprise de pratiques anciennes est aussi en prise sur l'actualité. Entre le réalisme dramatique du XVIIe siècle français, classicisé par les règles des trois unités, le réalisme poétique du Marcel Carné des *Enfants du Paradis*, et le réalisme magique théorisé par l'écrivain vénézuélien, Arturo Uslo Pietri, qui vient de décéder, il y a une forme de continuité. Tous ces jeux de palais des mirages, instrumentés par tous les usages, expérimentaux comme métaphoriques, que l'on peut faire du miroir, allant de effets à usage populaire de l'illusion optique, comme on en trouve dans le théâtre de Robert Houdin ou le cinéma de Georges Méliès, jusqu'aux relations

1. "Frédéric-Lemaître dans *Les Enfants du Paradis* ", Colloque en hommage à Claude Rich, Bordeaux, 2000, à paraître en 2002 dans les *Actes* du colloque, Paris, L'Harmattan.

2. *Magazine Littéraire*, n° 300 (juin 1992), "L'Âge du baroque", articles d'Alejo Carpentier "L'éternel retour du baroque", Severo Sarduy, Patrice Bollon "Le néo-baroque aujourd'hui", J. Belly et M. Delon "Actualités du baroque".

complexes de l'image et de la chose, de l'imaginaire et de la réalité illustrées par le théâtre de Pirandello, les monologues intérieurs de l'*Ulysse* de James Joyce, ou les interférences harmonisées des mélodies internes dans la recherche du temps perdu selon Marcel Proust, m'ont incité à repenser leur expression dans le théâtre du XVII^e siècle, cet "âge baroque" que les Français appellent encore "préclassique". C'est ce parcours qui constitue la première obliquité.

La seconde est liée au sens même du mot "illusion". L'illusion entretient des rapports qui restent étroits avec sa famille originelle, celle du ludique. *Ludere*, jouer, c'est là la part du ludique. *Illudere*, illusionner, tromper, qui est aussi jouer à tromper. Même famille, même combat. Voilà pourquoi les "esprits" ou petits dieux de l'illusionnisme, comme Ariel, Puck, Eros, Queen Mab, les lutins, les trolls, les feux follets et autres elfes espiègles, tous les malins génies qui ont précédé celui de Descartes, ont plus de malice que de malignité.

Le passage du jeu au sérieux s'opère d'abord comme par un effet d'illusion d'optique. Lorsque le petit génie malicieux devient le Malin, avec sa majuscule cérémonieuse d'entrée, le créateur par excellence d'illusions qu'est le Diable, le passage s'effectue par un effet optique d'agrandissement, comme si on se servait de lentilles à oculaire divergent, dont les utilisateurs du temps, parmi lesquels se trouvent Galilée et Kepler, vantent les merveilleux effets. L'agrandissement, comme les effets spéciaux de l'art cinématographique actuel, change la perception globale et le sens donné aux choses.

Mais le passage du malicieux au merveilleux ne suffit pas à diaboliser l'effet d'illusion. Il y manque encore un ingrédient, l'intrusion du principe de mort. A l'amusement des spectateurs, pris comme voyeurs à distance, prenant leur plaisir à voir un échantillon de farces et attrapes expérimentées sur une victime qui reste comique parce qu'elle n'en meurt point, se substitue, en arrière-plan, un objectif de destruction d'une victime qui devient pitoyable (or la pitié est un ressort de la tragédie entretenu par le pathétique), ou résistante (dans ce cas, le spectateur participe au drame qui lui est proposé en prenant parti pour la victime, ce qui fait la force du dramatique) ou impuissante dans une opération qui la dépasse (on est alors en pleine tragédie dominée par le Destin).

Dans tous ces cas, la distance nécessaire à l'effet comique s'efface par la participation, qui peut être poussée jusqu'à l'identification, demandée au consommateur d'images qu'est le public, introduit en complice de l'action, devenu actif par l'activation du sentiment produit par l'image. C'est ce qu'ont bien senti les analystes de l'effet théâtral au XVII^e siècle, n'hésitant pas à comparer l'illusion dramatique à une extraction hors de soi, une aliénation par hypnose. La puissance de fascination de l'image parlante au théâtre n'est pas seulement physique, elle entraîne un renversement entre le monde imaginaire et le monde réel, phénomène bien connu sous le nom de "traversée du miroir" (*through the looking-glass*, selon l'expression de Lewis Carroll) ou de "stade du miroir" (suivant le terme inventé et inventorié par Jacques Lacan).

A partir de ces premières spécifications, on distinguera plusieurs formes d'illusionnisme dramatique, dont les différences portent à la fois sur les moyens techniques d'action et sur les forces psychologiques qu'elles se proposent d'activer. L'illusion optique, que l'on peut plus généralement appeler sensorielle (gardons lui son nom d'époque d'*illusio optica*) repose sur des procédés de "magie naturelle", selon l'expression de Della Porta³ ou d'utilisation des divers moyens d'exploitation, à des fins de surprise, des jeux de la lumière, avec ses reproductions, multiplications, déformations d'images. C'est là la base de ce qu'Athanasius Kircher appellera *theatrum catoptricum*⁴, la "monstration de mirages" obtenue par une machinerie adaptée. Elle déclenche la surprise par effets de merveilleux. L'*illusio phantastica*⁵ utilise au théâtre la même machinerie artificielle pour faire voir des fantômes, des apparitions surnaturelles qui renversent les lois de la physique, mais l'objectif poursuivi est ici de provoquer la stupéfaction ou la terreur, ressorts de la tragédie, d'ordre psychologique, en agissant sur la faculté humaine appelée *phantasia*, qui produit aussi bien l'euphorie que l'angoisse. Ce que nous pouvons traduire par une volonté d'activation des fantasmes, ou d'appel en chacun à l'énergie refoulée des deux principes fondamentaux de la fantasmagie, Eros et Thanatos. Eros, c'est l'euphorie; Thanatos, c'est l'angoisse. Nous appellerons, pour la distinguer de la simple illusion optique, "illusion spéculaire" (*illusio specularis*) le procédé, essentiellement d'ordre psychologique, qui consiste à jouer sur les rapports à la fois réels et fallacieux de l'homme et de son image. Entre ce que je suis et ce que je me vois à travers le miroir de la scène, s'opère un parcours qui entraîne de ce qu'on est à ce qu'on voudrait être, soit vers la gloire (c'est le drame héroïque) soit vers la mort (c'est à proprement parler la tragédie), soit vers les deux comme dans les cas de martyrs et de saints (où s'instaure alors une certaine ambiguïté entre l'héroïque et le tragique) soit vers le comique lorsque le personnage, n'arrivant pas à assumer la contradiction entre ce qu'il est et ce qu'il dit être (c'est le cas du Matamore) est donné en pâture aux spectateurs-voyeurs.

3. Giovanni Battista Della Porta, *Magia naturalis [...] libri IV*, Naples, 1561. L'expression de "magie naturelle" est ancienne, a été théorisée par Henri Cornelius Agrippa (*De Occulta philosophia*, Paris, Anvers, 1531) et sera reprise par G. Schott, *Magia universalis naturae et artis*, Bamberg, 1657.

4. L'*Ars magna lucis et umbrae* d'Athanasius Kircher (Rome, 1646) s'accompagne d'une étude sur la "magie catoptrique ou prodigieuse représentation des choses par les miroirs" (p. 810-915). Le traité de Kircher sera complété par G. Schott, *Magia universalis [...]*, *op.cit.* Sur le développement des appareils d'optique au XVIIe siècle, voir J. Baltrusaitis, *Le Miroir*, Paris, Elmayan / Le Seuil, 1978, p. 19-39.

5. Nous renvoyons à nos deux études: "*Imaginatio phantastica: le Discours des spectres et apparitions* de P. Le Loyer (1586)", dans *La Littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, coll. "Les Cahiers de l'Hermétisme", p. 73-89, et "Sens et fonctions de l'*imaginatio* au XVIe siècle", dans *Philosophique*, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, 1-2 (1987), p. 67-85.

En guise d'illustration, nous nous restreindrons à trois pièces dramatiques du répertoire français de la première moitié du XVII^e siècle: *David ou l'adultère* d'Antoine de Montchrestien (1604), publiée sous sa forme définitive en 1627, *L'Illusion comique* de Pierre Corneille montée en 1636 (imprimée en 1639), et *Le Véritable saint Genest* de Jean de Rotrou, montée en 1645, publiée en 1647⁶). Ce choix nous amène à donner une part réduite à l'*illutio phantastica* sous sa forme concrète d'intrusion apparente du surnaturel sur la scène (le théâtre élisabéthain ou espagnol aurait été plus riche en ce domaine). Par contre les effets purement optiques, le fantastique intériorisé et toutes les formes de mirages spéculaires y sont assez remarquablement représentés.

Illutio optica* ou les “machines théâtrales à miroirs plats” de *L'Illusion comique

Dans le domaine de l'optique, les savants et artistes du XVI^e siècle se sont beaucoup intéressés aux bases géométriques de la vision oculaire. C'est dans ce sens que s'est développée l'étude de la perspective, dans un souci qui est à la fois réaliste (rendre compte de la réalité de la vision) et symbolique (par le sens donné aux figures et aux nombres fondamentaux de la mathématique érigée en véritable arithmosophie). D'autre part, en particulier chez les artistes maniéristes, on a étudié systématiquement la projection des formes sur plan incliné, et leurs transformations (notamment dans le procédé d'anamorphose) ainsi que les effets d'*illutio phantastica* qu'on pouvait en tirer (cette recherche des “curiosités” optiques était une passion de l'Empereur Rodolphe II, qui a attiré à Prague nombre de ces illusionnistes de l'image).

Les principaux traités du XVI^e siècle sont réédités au début du XVII^e, comme la *Magia naturalis* de Della Porta qui reçoit une traduction française (Rouen, 1612). Mais l'innovation la plus importante consiste dans la recherche technique d'un matériel performant pour l'observation du très loin et du très petit. L'usage de la lentille, réservé jusqu'ici à des objets pratiques, loupes et lunettes, s'étend, avec Galilée, à l'observation de l'inconnu macrocosmique, et bientôt avec Huyghens et Leuwenhoek, à l'observation de l'inconnu microscopique. Voir l'invisible: ce miracle que l'on réservait jusqu'ici aux voyants, aux mages et aux saint en extase devient une production scientifique obtenue par voie naturelle. L'utilisation qui est faite des miroirs dans les tableaux maniéristes, puis dans les “machines théâtrales” inventées par Athanasius Kircher, constituent un miracle

6. Textes de référence: *David ou l'adultère*, dans les *Tragédies* d'Antoine de Montchrestien, éd. nouvelle, Rouen, P. de la Motte, 1627, p. 179-224; *L'Illusion comique*, dans le *Théâtre complet* de Pierre Corneille, Paris, Gallimard, 1950, coll. “La Pléiade”, t. I, p. 669-744; Jean de Rotrou, *Le Véritable saint Genest* (texte établi par J. Sanchez), Paris, Sand/Comédie française, 1988.

de la multiplication des images et de l'apparition de l'invisible, jusqu'ici classées dans le surnaturel: pourtant on reste dans l'utilisation des lois de la nature. Sur le plan théorique, on note le même infléchissement vers un pragmatisme fondé sur l'observation: la mysticité néo-platonicienne du XVI^e siècle liée au symbolisme de la lumière laisse place à des conceptions d'ordre matériel, physiques ou cinétiques (instantanéité cinétique ou propagation d'une matière subtile) en rapport avec les balbutiements d'une science physique pas tout à fait encore expérimentale, comme chez Gassendi, Huyghens ou Descartes. C'est dans ce ferment scientifique un peu foisonnant et cet émerveillement devant ces ingénieuses curiosités à implications esthétiques (concrétisées par la prolifération des "cabinets de curiosités" avec des appareils optiques comme on les trouve décrits chez Bérolalde de Verville, ou des *Kunst und Wonderkammern* d'Allemagne) qu'est montée la pièce de Corneille.

L'illusion comique, cet "étrange monstre", comme l'appelle son auteur, est un cas exemplaire de l'utilisation de l'emboîtement scénique ou du théâtre dans le théâtre. Le public, réuni dans la salle obscure du théâtre, assiste au jeu de deux personnages qui deviennent à leur tour spectateurs de scènes reproduites, sur une scène emboîtée, par d'autres personnages, dans lesquelles les personnages au second degré se muent en acteurs sur une troisième scène théâtrale. Traduit en termes modernes, le spectacle procède par une série de projections sur écran plat dans une salle obscure, avec multiplication des plans de projection. Corneille utilise un procédé de convergence ou de concentration en un seul lieu, en un temps bref, et en une action unique (les diverses émotions d'un père et d'un "magicien", son "directeur d'imaginaire" (comme on dit "directeur de conscience") face à des événements externes intériorisés par la projection. Au lieu de nous promener, comme dans le théâtre élisabéthain, en lieux divers, il concentre les images de ces lieux en un seul endroit, la grotte où s'effectue le spectacle. Au lieu d'étaler le temps en longueur, comme dans la *comedia* espagnole, il concentre les temps multiples du passé dans la seule durée de la projection. Au lieu de faire participer à des actions à rebondissements multiples, il fait revenir sans cesse à la scène de premier plan, en subordonnant tout le reste aux deux seuls regards et à la parole des protagonistes devenus spectateurs. C'est là la part du classicisme cornélien: tout ce qui se passe à l'extérieur est enfermé à l'intérieur de la grotte. Tous les sentiments éprouvés par les divers personnages se résument dans la réception qu'en font le manipulateur d'images et son visiteur. L'illusionniste fait de son art un jeu, en faisant éprouver à l'autre, qu'on pourrait appeler son patient, des sentiments qui jouent sur le pathétique, le dramatique et le comique. Mais lui sait ce qu'il en est et se joue à lui-même une comédie avec les passions illusoirement provoquées de l'autre.

L'action, déboîtée par ses plans parallèles de projection, peut se résumer en quelques mots: Clindor a fugué du domicile paternel. Le père, Pridamant, inquiet pour son fils, consulte un mage, Alcandre, pour savoir ce qu'il est devenu. On

reconnaît là deux *topos* littéraires: d'une part la parabole de l'enfant prodigue, et d'autre part la consultation du magicien (dont le modèle ensuite diversifié est la consultation par Saül de la sorcière d'Endor). Le mage demande au père de s'installer dans une grotte où il va lui montrer par images des scènes de la vie de son fils. Nouvel indice culturel: la caverne de Platon. Cette mise en place occupe l'ensemble de l'acte I.

On change alors de plan: une première séquence montre le fils au service d'un capitaine Fracasse, le soldat fanfaron Matamore, emprunté à Plaute et revu par le Rodomont de l'Arioste et la tradition espagnole. Isabelle, courtisée par Matamore, mais sensible aux charmes de Clindor, devient finalement l'amante du serviteur. Ce sont là les éléments d'une intrigue et des personnages traditionnels que Corneille peut se permettre d'hyperboliser parodiquement en cultivant les effets d'emphase (ce qui est une forme d'illusion optique, l'agrandissement, reportée sur la rhétorique).

Deuxième séquence, fracturée par l'entr'acte de l'acte II. On passe dans un univers dramatique. On voit surgir en effet le thème de la vengeance, qui a alimenté toute une tradition du théâtre de la cruauté au XVI^e siècle: Lise, suivante d'Isabelle, amoureuse de Clindor et jalouse de l'heur de sa maîtresse, décide de se venger. L'atmosphère dramatique s'appesantit avec l'apparition de la mort: le père d'Isabelle a choisi pour sa fille un autre époux en la personne d'Adraste. Adraste et Clindor entrent en conflit et se battent en duel. Adraste est vaincu, Clindor arrêté. Arrêt d'image au point culminant de l'action: on revient au premier plan pour assister au désespoir du père. Retour d'image de second plan et renversement de situation: Clindor se retrouve en prison. Aidé par Isabelle et Lise, prise de remords, il réussit à s'évader. Ce n'est pas encore *La Chartreuse de Parme*, avec cette idylle silencieuse construite dans une prison entre Fabrice et Clelia, mais c'est bien une version dramatique du roman d'aventures sentimental de l'époque, avec suspens, coups de théâtre, ruptures et réconciliations, action et passion. Une fois de plus Corneille se livre à un exercice parodique, lance un regard de spectateur amusé sur un genre propre à son temps.

Nouvelle séquence: à l'acte V, tout a changé. Clindor, vêtu en personnage important, s'apprête à consommer l'adultère avec la femme de son bienfaiteur. Bien que retenu par Isabelle et se retenant lui-même, il est dénoncé et assassiné par les sbires du prince. Rupture et retour au premier plan pour assister aux nouvelles lamentations du père. Le spectacle reprend: Clindor est bien vivant et se partage avec ses amis l'argent de la recette d'une pièce de théâtre qu'ils viennent d'interpréter. Il n'était mort qu'en effigie sur une scène où il jouait un personnage fictif.

Le ressort principal de cette pièce est fondé sur le statut ambigu de l'image à laquelle on pourrait dire ce que Pascal dira de l'imagination, maîtresse d'erreur et de fausseté, d'autant plus trompeuse qu'elle ne l'est pas toujours. C'est aussi ce que disait Raphael Mirami, dans sa *Compendiosa introduzione alla prima*

parte delle specularia (Ferrare, 1582), à propos du miroir: “les miroirs sont pour certains hiéroglyphes de la vérité en cela qu’ils découvrent toutes choses qui se présentent à eux, comme il est coutume pour la vérité qui ne peut rester cachée. D’autres, au contraire, prennent les miroirs pour les symboles de la fausseté parce qu’ils montrent souvent les choses autrement qu’elles ne sont”⁷. C’est exactement l’usage qui est fait du miroir réfléchissant dans *L’Illusion comique*: comme celui dont parle Stendhal à propos du roman, il ne fait que se promener le long d’une route, celle du fils prodigue, dont il rapporte sans déformation de vrais fragments de la vraie vie. Mais il est aussi hiéroglyphe, car l’absence de référence et le découpage des images le font interpréter fallacieusement. C’est justement dans la même année, qu’un autre technicien de l’art spéculaire, Bernardo Cesi, publie un livre (Lyon, 1636)⁸ dont un chapitre s’intitule “De Abusu speculorum”, “les tromperies des miroirs”.

L’Illusion comique est comme une séance de lanterne magique dans une chambre obscure. Elle est construite comme une boîte analogue à celles dont Ahanasius Kircher dressera les plans, dix ans après, avec son *Theatrum polydicticum* (le “théâtre pluridimensionnel”). L’extérieur a une armature sobre et classique, mais quand on l’ouvre, on y découvre les merveilleux effets de la magie des images: *figurae orthopticae*, *figurae loxopticae*, en tous les cas *opticae illusiones*. Elle réalise sur une scène, par agrandissement, ce que l’ingénieur en science optique réalise par miniaturisation, ce “théâtre catoptrique” qui joue sur la double fonction de l’image, dire le réel par allusion (*alludere*) en s’amusant (*ludere*) et piéger le réel par illusion (*illudere*).

Illusio specularis* ou les “miroirs métamorphiques” dans le *David de Montchrestien

Nous abordons ici un autre usage du miroir: après la capacité seulement réfléchissante des miroirs plats, les possibilités de déformation de ces surfaces réfléchissantes qui métamorphosent ce qu’on leur donne à réfléchir. Il ne s’agit pas ici des déformations de fait que l’on obtient par des réflexions sur des surfaces convexes ou concaves, mais de celles qui caractérisent les métamorphoses de l’image que l’on se fait de soi et de celle qu’on veut donner aux autres, par des moyens hypocrites et une technique de la sournoiserie qui sont autant de convexités ou de concavités, de courbes et de détours, dans le registre, intérieur, de la psychologie et celui, extérieur, de la politique. Antoine de Montchrestien a composé un *David ou l’adultère*, qui prend la suite des épisodes mis en scène au XVI^e siècle sur la vie de David par Louis Des Masures et Jean

7. Cité par J. Baltrusaitis, *op.cit.*, p. 7.

8. B. Cesi, *Mineralogia sive Naturalis philosophiae thesauri*, Lyon, 1636.

de La Taille⁹. Mais l'inspiration est tout à fait différente: l'oeuvre est fondée sur l'écart entre l'apparence et la réalité, l'extériorité et l'intériorité, données auxquelles s'ajoutent des préoccupations d'ordre politique et d'ordre éthique, le camouflage d'un délit et la sauvegarde des apparences morales.

La pièce a été incluse dans un recueil intitulé *Tragédies*. Elle s'ouvre sur un monologue d'investigation de soi par David, en des vers déjà raciniens, qui énoncent les effets aliénants de la passion. Hippolyte exprime dans *Phèdre* une dissociation de la personnalité par une rupture d'unité du sujet "glorieux", cartésien ou cornélien: "Moi-même je me cherche et ne me trouve plus". Un demi-siècle avant, David dit: "Moi-même je ne puis reconnoître moi-même", "Je suis vraiment David, mais mon coeur n'est plus tel", "L'amour est fort en moi, mais la raison débile"¹⁰.

Cette constatation initiale de dissociation entraîne une stratégie volontaire de dédoublement, une "schizopratique", qui est un démenti de fait aux objectifs définis par le chœur, porte-parole de la sagesse des nations et des recommandations de Dieu:

L'homme doit vivre devant l'homme
Comme s'il vivait devant Dieu
Et doit vivre devant Dieu comme
Si tous le voyaient en un lieu¹¹.

C'est là ce qu'on pourrait appeler une conduite "orthoptique", comme sur un miroir plat, dans laquelle l'image réfléchit exactement les gestes qu'on fait. Or c'est le contraire qui va régler la conduite de la tragédie: fausses allégations, filatures secrètes, défilements, faux semblants, faux amis, faux jours, faux frères. David est homme, David est roi: une différence s'instaure entre l'*ego* et la *persona*, le sujet intime et son image publique, la personne et le personnage.

A la fin de ce monologue, survient Nadab, le conseiller de David, qui lui apprend la grossesse de Bethsabée. Pour camoufler le scandale, il propose de faire revenir du front de guerre le mari, Urie, pour couvrir l'adultère. Le chœur, qui joue en quelque sorte un jeu hors-scène, en position analogue à l'avant-scène où sont placés les spectateurs de *L'Illusion comique*, commente et critique en reprenant le contenu d'un célèbre chœur d'*Antigone* sur les désordres de l'amour, auquel il ajoute les effets pervers du pouvoir. Un metteur en scène devrait, à mon sens, faire sentir cette dissociation de l'espace théâtral en procédant par opposition d'ombre et de lumière. Le chœur impuissant reste dans une pénombre

9. Louis Des Masures, *Tragédies saintes. David combattant. David triomphant. David fugitif*, Genève, 1566; Jean de La Taille, *Saül le furieux* (Paris, 1573), *La Famine ou les Gabeonites* (Paris, 1573). Les deux pièces ont été publiées par Elliott Forsyth, Paris, Marcel Didier, 1968.

10. Dans l'édition de 1627 (vers non numérotés), p. 180, 181, 186.

11. *Ibid.*, p. 206.

latérale pendant que se joue, en pleine lumière, cette comédie des erreurs menée par David qui est aussi une tragédie des errements. On peut aussi concevoir l'inverse, en laissant les intrigants dans la pénombre, et en concentrant la lumière sur les paroles de vérité. L'essentiel reste dans le contraste. A la fin, le prophète Nathan, émanation du chœur, pourra s'avancer, revêtu de lumière tandis que David verra descendre l'ombre sur lui et ira se placer latéralement, contre cette paroi que Kircher, dans sa machine, appelle *loxoptica*, pour désigner l'obliquité.

Le deuxième acte s'ouvre sur un monologue d'Urie, brave soldat revenu de guerre, tout doux, bien mal vêtu, bien mal coiffé, mais en tout cas averti de ce qu'a fait David et des raisons pour lesquelles il le fait revenir. On notera que l'auteur s'écarte ici du texte biblique. C'est pour mieux faire sentir ce qu'est une société de menteurs, de comploteurs, d'espions, de délateurs, de coteries dans lesquelles s'infiltrent quelques taupes pour dévoiler au camp d'en face ce qui se trame de l'autre côté. Car il a bien fallu que le secret de David fût dévoilé par quelqu'un! Cette société a aussi deux visages qui se regardent "d'une veüe oblique" et s'affrontent sans se heurter de front, non par des coups d'éclat, mais par en dessous, pour des coups bas et des coups tordus, comme dans ce personnage schizé que sera Tartuffe, dont les mains, sous la table, se livrent à un jeu de vilain, pendant que le visage sourit et que la bouche parle du Ciel et de l'amour du prochain.

Urie, sachant ce qu'il sait, ne sait pourtant à quoi se résoudre. Arrive David, qui le félicite de ses exploits et le renvoie auprès de sa femme pour prendre le repos du guerrier. Mais Urie, qui est conforté dans ce qu'il sait, résiste à l'invitation et finit par déclarer que c'est lâcheté d'aller se réfugier dans les bras d'une femme quand les compagnons sont au combat. Il refuse de rentrer chez lui. On a donc affaire à une double dissimulation: Davis sait ce qu'il veut, mais ne le fait pas savoir et se couvre, pour l'obtenir, sous de fausses raisons; Urie sait ce que veut David, il sait aussi ce qu'il veut lui-même, mais il ne le fait pas savoir et se couvre sous d'autres raisons pour refuser. David à son tour se pose la question: Urie sait-il ou ne sait-il pas? On est en plein dans l'"ère du soupçon", celui que fait régner dans le théâtre shakespearien le personnage appelé le "machiavel", qui du Maure Aaron de *Titus Andronicus* et de Richard III jusqu'au Iago d'*Othello*, entretient la suspicion pour monter ses complots et satisfaire son désir de puissance. Cette société (dans laquelle on peut peut-être lire un écho du "florentinisme" attribué à la défunte cour des Valois) encombrée de Machiavels et de Judas se caractérise par un seul mot: la perfidie.

Le refus d'Urie de rejoindre sa femme entraîne la recherche de nouveaux stratagèmes de plus en plus bas. On l'invite à souper, on le fera boire, il oubliera tout et rejoindra de lui-même le lit conjugal. Le chœur, toujours hors scène parce que sur un autre plan, commente les événements en faisant l'éloge de la fidélité

dans le mariage et en se plaignant de la frivolité des femmes qui se laissent tenter par la séduction des Grands. Conseil aux maris:

Garde surtout la vue et le regard des Rois
Leur désir amoureux ne connaît plus de lois¹².

Le conseil vaut pour David. Vaut-il aussi pour le roi régnant en 1604, dont la vie privée qu'il étale publiquement est bien connue? La question peut être posée et fait entrer sur scène un nouveau plan, celui de l'actualité.

A l'ouverture de l'acte III, nous apprenons que ce nouveau stratagème a échoué. Il faut trouver une nouvelle solution. Nadab n'en voit qu'une: c'est de se débarrasser physiquement du mari, avec cette justification imparable, comme on en trouve dans la bouche des "machiavels": "Il vaut mieux perdre autrui que se perdre soi-même"¹³. Mais David hésite à passer à l'acte. "Serai-je moins fautif que celui-là qui fait?" se demande-t-il¹⁴. Nadab établit alors une distinction de casuiste entre l'intention et l'acte, le commanditaire et l'exécutant, dont on peut penser qu'elle se ressent du débat instauré par la publication du livre de Luis de Molina sur la nature des péchés et le rôle de la grâce, débat inachevé qui s'interrompra après 1611 pour reprendre au temps des *Provinciales*¹⁵. Tout est pardonnable, si on prend des précautions: c'est affaire de réussite, la réussite est affaire de vigilance, il suffit de ne pas se faire prendre:

Entreprendre il ne faut sans bien exécuter
Ce qui peut autrement une honte apporter¹⁶.

Dès lors qu'après délibération le dessein est pris, il faut l'exécuter. Machiavel cède le pas à un "discours de la méthode" qui porte non plus sur l'objectif, qui est décidé, mais sur les meilleurs moyens de l'atteindre sans faute. C'est alors qu'à l'issue de ce long débat sur la responsabilité de l'homme dans ses actions, David a une idée géniale, qui le libère de toute responsabilité visible. On va renvoyer Urie au combat, en le plaçant dans un poste particulièrement exposé, et ce sont les ennemis qui se chargeront de faire mourir ce soldat en héros en le

12. *Ibid.*, p. 197.

13. *Ibid.*, p. 199.

14. *Ibid.*, p. 200.

15. *Liberi arbitrii cum gratiae donis /.../ Concordia* ("L'Accord du libre arbitre avec les dons de la grâce /.../"), du jésuite espagnol Luis de Molina, publié en 1588, réédité en 1595, ouvrit un débat religieux, avec institution de commissions spéciales et jugement de la cause à Rome. Cette controverse, dite *De Auxiliis*, prit fin en 1611, sans conclusion ferme. En 1604, l'affaire battait son plein en réouvrant le débat sur la liberté humaine, mise en cause contre Érasme par Luther, puis reprise par Calvin.

16. *David ou l'adultère*, p. 201.

prenant à son propre piège de l'héroïsme. David est content de sa trouvaille. Nadab admire et félicite.

Le coup a réussi. A l'acte IV, David se réjouit de son stratagème, et court chez Bethsabée. D'abord, pour garder les convenances, il faut la consoler:

Ton deuil, chère maîtresse, a trop longtemps duré !
Je voudrais être mort pour être ainsi pleuré¹⁷;

et il lui réitère ensuite, sans grand excès de scrupules, ses propositions:

Belle âme de mon coeur, si tu perds ton époux,
Tu triomphes d'un roi qui triomphe de tous¹⁸.

Va-t-on en rester là et quitter la scène sur le triomphe de la fausseté? Non, mais il faut l'intervention d'une force plus puissante que celle du roi. C'est Dieu lui-même, qui a sans doute tout vu en spectateur occulte, hors scène, et sort maintenant de son silence, par l'intermédiaire de son porte-parole, pour infléchir les événements. Le prophète Nathan sort de l'ombre et adresse à David un discours sous une forme oblique, en exposant un "cas" apparemment sans rapport avec ce qui s'est passé. Un homme, dit-il, avait un beau troupeau. Pour accueillir des hôtes, il est allé chercher l'unique brebis de son voisin. Est-il coupable? David condamne, et par là se condamne lui-même. La fin de la "tragédie", qui est en fait une tragi-comédie, se détache une nouvelle fois du texte biblique. David ne sera pas puni (en tout cas ce n'est pas dit), comme dans le texte-modèle, où il est condamné à perdre l'enfant de Bethsabée. Le christianisme est passé par là: David, enfin éclairé sur lui-même, se repent et est pardonné:

Tes péchés sont bien grands, mais sa miséricorde
Plus grande infiniment une grâce t'accorde¹⁹,

assure le prophète. David chante la gloire de Dieu et promet un sacrifice.

La pièce rompt avec le traitement traditionnel du personnage de David dans le théâtre de la Renaissance. C'est le jeune David qui était mis en scène, sans tache et sans reproche, le poète et le combattant parcourant son ascension de gloire. Le rôle du "machiavel" était tenu par Saül, qui montait contre lui des intrigues. Montchrestien a eu le courage de ramener la statue du héros à son niveau humain, donc faillible, suivant une théorie de l'universalité de la faute

17. *Ibid.*, p. 217.

18. *Ibid.*, p. 208.

19. *Ibid.*, p. 220.

exprimée par saint Paul, et repris avec encore plus de rigueur par la Réforme (les sympathies de Montchrestien pour la Réforme apparaîtront à la fin de sa vie):

O Seigneur tout puissant, sans ta divine grâce
L'homme fait toujours mal, quelque chose qu'il fasse²⁰.

Faut-il voir, dans ce retour à l'humanité, une réaction contre la mythification qui s'était produite contre le "davidisme", cette croyance millénariste en l'avènement d'un nouveau "royaume de David" dont s'étaient emparé les groupes extrêmes de la Réforme? Faut-il y voir une oeuvre à clés, en prise directe avec l'actualité: David, roi courageux, à la vie privée désordonnée comme Henri IV sans peur, mais sujet à reproches? Nadab et les Jésuites, défenseurs d'une casuistique douteuse? Faut-il y voir un cas illustrant *a contrario*, contre Luis de Molina, les rapports de l'homme à la grâce? Montchrestien, remettant à jour le principe de la gratuité du don divin exprimé par la Réforme, annoncerait-il une position déjà janséniste? Tout cela est de l'ordre du circonstanciel.

Reste l'essentiel. L'essentiel réside dans l'écart entre l'image que David doit donner à l'opinion et celle qu'il donne à son entourage par sa vie privée, et dans les moyens utilisés pour camoufler l'une en préservant l'autre. Il y a chez ce personnage une stratégie du désir qui utilise ce qu'on peut anachroniquement appeler le "principe de réalité". L'oeuvre débute avec un exposé sur la violence du désir et sa force d'aliénation. Elle se poursuit par une série de subterfuges pour contourner l'obstacle de la vérité. C'est une succession de scènes d'habillage et de maquillage d'une vedette qui doit paraître en public et se montrer telle qu'elle n'est pas. L'illusionnisme consiste ici en un conditionnement de l'opinion publique par des effets d'images, par des moyens d'auto-cryptage et d'auto-propagande. David a compris le rôle et fonctionnement du pouvoir médiatique contrôlé par l'Etat. Et l'Etat, c'est lui. Mais c'est compter sans un autre pouvoir: celui de l'enquêteur et du juge, surtout lorsqu'il s'agit du Juge suprême, qui a une totale indépendance par rapport au pouvoir politique, et pour qui la Justice coïncide avec la Vérité. L'habit du moine tombe, et le roi est nu.

“De l'autre côté du miroir” : incorporation de l'image et trans-spécularité dans *Le Véritable saint Genest* de Jean de Rotrou

Le Véritable saint Genest de Jean de Rotrou a été représenté en 1645-46 et publié en 1647, presque à la fin d'une prolifique carrière. Ces pièces de la fin, écrites en pleine force de l'âge, constituent un épanouissement de thèmes présents antérieurement. L'auteur bénéficie de quelques essais qui ont précédé,

20. *Ibid.* p. 219.

notamment *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega (1620), le *Polyeucte* de Corneille (1643) et *Le Martyre de saint Genest* de Desfontaines (1644), ainsi que la vie du saint par Surius et une vie d'Adrian du jésuite Louis Cellot. Le théâtre de Rotrou est hanté par le fantasme du dédoublement et de l'ambiguïté qui en découle, notamment à travers la comédie des *Sosies* (1636), ancêtre des divers *Amphitryon* qui suivront²¹.

Les effets métamorphiques du miroir, par le dédoublement de l'image et la confusion qui s'instaure entre l'image et le modèle, constitue le moteur dynamique du *saint Genest*. La manifestation s'en fait sentir dès l'ouverture: la fille de l'empereur Dioclétien, Valérie, vient de faire un songe. Elle a rêvé que son père l'oblige à épouser un berger, comme il avait lui-même épousé une paysanne. Or son père vient lui proposer pour époux le glorieux général Maximin qu'il compte associer à son empire. Le songe était donc faux. Il est vrai pourtant, puisque Maximin a été berger et s'est élevé par son propre mérite. On ne verra pas, dans la pièce, la fin désastreuse du songe, mais on sait que Maximin fut le dernier empereur persécuteur des chrétiens. C'est sans doute cela le désastre annoncé. On va donc célébrer les noces des jeunes gens et on fait appel à une troupe d'acteurs pour meubler la cérémonie. La pièce commence donc comme *Le Songe d'une nuit d'été* (que Rotrou ne connaissait pas, mais il s'agit ici de canevas universels pour la mise en scène de l'illusion dont cette pièce est le modèle), qui voit la célébration des noces de Thésée et d'Hippolyte s'accompagner d'un spectacle théâtral où va s'installer la confusion. Il en sera de même pour *Saint Genest*. Dioclétien fait appel à une troupe ayant à sa tête le plus célèbre des acteurs, Genest. Celui-ci propose un sujet classique sur les gloires anciennes de Rome (ce qui permet d'introduire un éloge crypté de Corneille). Mais Valérie préfère un sujet moderne, par souci de réalisme et par intérêt pour l'actualité. Genest propose alors de représenter les derniers moments d'Adrian, un chrétien exécuté dans une opération récente où s'est illustré Maximin. Ce sera du théâtre-réalité, presque une *loft story*, où chacun pourra se voir tel qu'il fut. La pièce sera représentée "avec un art extrême / Et si peu différent de la vérité même", de sorte que Maximin "[doutera] si dans *Nicomédie* / [il verra] l'effet même ou bien la comédie". Ainsi, ce théâtre sera un miroir fidèle, qui en restera à sa fonction élémentaire de reproduction, ce qui fait dire à Maximin:

Oui, crois qu'avec plaisir je serai spectateur
 Dans la même action dont je serai l'acteur²².

L'acte II nous introduit sur la scène de ce théâtre second où les personnages royaux du premier acte deviennent spectateurs, à la manière de *L'Illusion*

21. Sur l'auteur, Jacques Morel, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, 1968, rééd., Mont-de-Marsan, éd. Inter-U, 1991.

22. *Le Véritable saint Genest*, éd. cit., p. 24, v. 307-308.

comique. Mais c'est la réalité pratique du théâtre qui nous est d'abord montrée: "la seule réalité dont puisse rendre compte le théâtre, c'est la réalité du théâtre" dit le metteur en scène André Steiger. Cette réalité du théâtre, ce sont les préparatifs de la représentation: on choisit les décors, les acteurs répètent, récitent plusieurs fois les mêmes vers, avec application. Tout cela est représenté en guise d'introduction au spectacle. Genest s'exerce pour un jeu qu'il veut parfait. Pour le parfaire, il s'applique à entrer dans son personnage, à tel point qu'il doit prier ses dieux de préserver aussi son identité:

Dieux, prenez contre moi ma défense et la vôtre;
D'effet comme de nom je me trouve être un autre
Je feins moins Adrian que je ne le deviens²³.

Nous sommes introduits ainsi au coeur de ce problème que Diderot appellera "le paradoxe du comédien". Il faut savoir prendre ses distances pour maîtriser son jeu, et en même temps il faut donner l'illusion d'être le personnage sans se laisser engoutir dans son rôle. Pourtant une force secrète le pousse à superposer l'acteur et le personnage dans un acteur-personnage dont il ne veut pas:

Et du pouvoir des Dieux perds-je le souvenir?
Il s'agit d'imiter, et non de devenir²⁴.

C'est alors qu'intervient un miracle: on n'est plus ici dans la pièce qui se joue, mais dans le présent représenté, celui de Genest et de Dioclétien. Une voix qui vient du ciel, accompagnée d'un bruit de tonnerre et d'éclairs, lui dit:

Poursuis, Genest, ton personnage
Tu n'imiteras point en vain²⁵.

Frappé comme Paul sur la route de Damas, Genest résiste, se reprend et s'adresse à ses dieux pour lui donner la lucidité nécessaire à tenir son rôle sans y succomber: "Rendez-moi le repos dont le trouble me prive". Le public arrive. Les jeunes époux échangent des propos sur la tragédie et le plaisir que procure une figuration nouvelle du passé vécu, et le spectacle commence. La pièce qu'on joue raconte l'emprisonnement d'Adrian, les visites qu'il reçoit, celle du préfet Flavie qui lui rappelle son glorieux passé de soldat fidèle, lui montre avec des arguments très pertinents l'incohérence de sa conduite et les effets dévastateurs qu'elle va provoquer. Deux manières de vivre s'opposent, dont chacune a sa cohérence et sa pertinence. La représentation se poursuit avec des allers et retours vers les

23. *Ibid.*, p. 30, v. 401-403.

24. *Ibid.*, p. 31, v. 421-422.

25. *Ibid.*, v. 419-420.

spectateurs qui commentent chaque fois la qualité du spectacle. Le dramaturge fait ainsi parcourir à son public d'aujourd'hui la scène et les gradins fictifs d'un théâtre antique, où les jeux correspondent à deux temps différents.

La dernière visite faite à Adrian, celle d'Anthyme, son compagnon, voit naître un incident. Genest, toujours dans le rôle d'Adrian, l'appelle, non pas par le nom du personnage qu'il incarne, mais par son nom véritable d'acteur, Lentule, puis il s'interrompt comme pris d'un malaise, et improvise, comme illuminé, un texte sur sa conversion, qui n'est pas dans le programme, mais sur lesquels les spectateurs peuvent se méprendre. Il a beau dire:

Adrian a parlé, Genest parle à son tour.
Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire²⁶.

On prend ses paroles pour une feinte d'acteur, en admirant la manière qu'il a d'"abuser l'acteur même":

Il feint comme animé des grâces du baptême,
Sa feinte passerait pour la vérité même²⁷.

L'auteur, avec beaucoup d'ingéniosité, étire en longueur cet instant d'ambiguïté, où la vérité est prise pour une feinte. Genest continue à semer le trouble et à superposer sa personne à celle du personnage. Cette fois, l'Empereur se fâche: "Votre désordre enfin force ma patience"²⁸ et lui commande une dernière fois de se reprendre: "Ta feinte passe enfin pour importunité"²⁹. A quoi Genest répond: "Elle vous doit passer pour une vérité". Il faut encore un certain temps pour que tous comprennent. Enfin ils ont compris (v. 1378) et Dioclétien prononce sa condamnation.

Restent les comédiens. Eux, ils ne comprennent toujours pas. L'attitude de leur chef de troupe leur paraît incohérente. L'actrice principale, avec de justes raisons, fait le procès de cette religion stupide qui détruit la famille, la vie sociale et professionnelle, l'ordre public par une course effrénée à la mort. L'Empereur lui-même se montre stupéfait de cette attitude suicidaire, mais reste ferme dans sa fonction parce que son rôle ne lui permet pas d'autre attitude. Mais tous sont confondus. La conclusion est tirée par Maximin en ce qui sert d'épithète à l'acteur Genest:

26. *Ibid.*, p. 74, v. 1246-1247.

27. *Ibid.*, p. 76, v. 1283-1284.

28. *Ibid.*, p. 79, v. 1319.

29. *Ibid.*, p. 80, v. 1373-1374.

Il a voulu, par son impiété
D'une feinte, en mourant, faire une vérité³⁰.

Ce dernier jugement maintient donc l'acteur Genest dans son rôle d'acteur qui s'est pris trop au sérieux en voulant transporter dans sa vie ce qui était du théâtre. Nous sommes assez loin de l'esprit qui inspirait le texte hagiographique qui est à l'origine de la tragédie, assez loin aussi de *Polyeucte* qui se termine par une envolée générale des participants vers le Paradis. On pourrait même interpréter la voix, le tonnerre et les signes célestes, ces effets d'*illutio phantastica* comme une voix intérieure, celle de la Muse du théâtre, qui indique, non au saint, mais à l'acteur, la conduite à tenir pour parfaire son rôle, en l'interprétant comme un phénomène hallucinatoire de spécularité. Les véritables raisons de la conversion pourraient bien être le désir de porter à la perfection un jeu par identification à la réalité. Ce qui est contestable et vigoureusement contesté sur la scène même. Le soin que prend l'auteur à montrer que le spectacle est un effet d'art, non un mimétisme du réel, en nous faisant participer aux répétitions et en développant le rôle de la technique, veut-il dire que celui-ci partage lui aussi cette opinion? Le théâtre consiste à donner l'illusion de réalité par la feinte, sans les confondre, et non pas à fusionner les deux "en faisant d'une feinte une réalité". L'art d'illusionner est la seule réalité du théâtre, sous réserve que l'illusionniste sache bien qu'il n'est pas dans le réel. Dans ce cas, l'attitude de Genest serait très contestable, car faire passer l'illusion théâtrale dans la réalité, ce n'est pas atteindre le réel, c'est passer *through the looking-glass* en sombrant dans la folie. C'est un processus caractéristique du registre de l'imaginaire. On pourrait rétorquer que, pour les spectateurs du temps et pour le dramaturge, la pièce ne peut être qu'une apologie de la religion chrétienne. Néanmoins une telle interprétation n'a rien d'insolite en une époque où l'Eglise s'efforce de calmer les ardeurs des "fous de Dieu" qui se précipitent inconsidérément vers le martyr. Elle a besoin de saints, et non de fous. Elle a entre temps condamné la recherche volontaire du martyr, et le chef de l'Etat, pour la fortification duquel Richelieu a employé toutes ses forces, aurait les mêmes répliques sèches que celles de Dioclétien, gardien de l'ordre établi, et agirait comme il agi le cardinal-ministre à l'égard de tous les rebelles à sa volonté, comme Cinq-Mars et De Thou.

Conclusion

L'illusionnisme baroque au théâtre est une application circonstanciée d'un problème essentiel lié au fait même de représenter. Le théâtre est comme le

30. *Ibid.*, p. 103, v. 1749-1750.

miroir. Le miroir reproduit les objets avec une fidélité formelle qui peut faire croire à une duplication du réel. Le miroir réfléchit. Il réfléchit sans penser, il reproduit sans innover. Mais l'image reste image, et ce que dit Calderon des songes, à la fin de *La vie est un songe*, *los sueños sueños son*, pourrait tout aussi bien lui être appliqué: sur la scène la vie est image, et l'image n'est qu'une image. C'est aussi ce que Lacan a déduit de sa conception de l'"imaginaire" liée au "stade du miroir". La jubilation née de la découverte de l'image globale est à la fois constructrice du moi, et déceptrice, car l'image n'est pas le réel, qui est l'impossible. L'imaginaire consiste à donner une réalité à ce qui n'en a pas. Les critiques religieux du XVIIe siècle ont donc raison de relever les méfaits de l'effet d'illusion. Ils ont tort de croire qu'une condamnation ou une interdiction suffit à en détruire les fondements. Il convient plutôt de préparer un antidote, qui consistera à rappeler qu'ici on joue (on en revient à *ludere*), et que si l'on joue à tromper (*illudere*), il convient de détromper sans cesse. C'est le propre de la distanciation. C'est exactement ce que l'on trouve dans ces trois pièces, par tous les effets de distanciation exprimés par la mise en scène à plusieurs niveaux dans *l'Illusion comique* de Corneille et le *Véritable saint Genest* de Rotrou, à laquelle s'ajoute, dans l'oeuvre de Rotrou, la représentation des préparatifs matériels de ce qui reste avant tout un art et un métier, qui servent de *catharsis* à la fascination. C'est ce qu'on trouve également dans les chœurs du *David* de Montchrestien qui démentent ou condamnent à chaque instant ce qui se passe sur la scène.

Le miroir, qui n'est pas un duplicateur donnant au duplicata les vertus du modèle, n'est pas non plus un reproducteur fidèle. On peut ici introduire ce qui a été dit sur les procédés "métamorphiques" de l'image originelle (caléidoscopie, anamorphoses), telle qu'on la trouve dans les montages d'instruments d'optique, dont J. Baltrusaitis dit: "par la surcharge du revêtement tout en éclats, par la richesse et l'extravagance de ses figurations, le *theatrum polydicticum* rejoint la scénographie du baroque"³¹. Le manipulateur d'instruments d'optique, comme le manipulateur d'instruments scéniques, devrait être à la fois un abuseur, en utilisant toutes les fonctions fallacieuses de son art, pour provoquer l'étonnement, l'admiration ou l'angoisse, qui est la justification de son métier, et un désabuseur, en montrant que la seule réalité est ici celle de son savoir-faire. Il est vrai que les prestigitateurs et les magiciens refusent souvent de donner les recettes de leurs truquages. C'est alors au spectateur ou au critique d'y pourvoir.

Une autre fonction du miroir (qui est aussi celle du spectacle) pourrait être appelée "magique". C'est que le miroir, s'il n'est pas reproduction du réel, est l'instrument de reproduction du désir. Il appelle à se voir tel qu'on veut se voir. Dans *Faust*, Méphisto montre une image à contempler dans un miroir à Faust, qui l'implore: "Laisse-moi jeter encore un regard rapide sur ce miroir; cette image de femme était si belle!"³². Le démon mystificateur fait apparaître une "idole" à

31. J. Baltrusaitis, *op.cit.*, p. 21.

32. *Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Garnier, 1950, p. 101.

forme féminine qui prend les traits, quand on la regarde, de la femme qu'on aime. Faust est pris au piège. Il faut que le diable intervienne pour le détromper: "C'est de la magie, pauvre fou, car chacun croit y retrouver celle qu'il aime"³³, lui dit-il en se faisant ici démystificateur. Dans ses *Contes de fées*, la Comtesse d'Aulnoy parle d'un miroir où chacune "voyait ce qu'elle voulait être. La rousse paraissait blonde, la brune avait les cheveux noirs, la vieille croyait être jeune, la jeune n'y vieillissait point. Tous les défauts y étaient si bien cachés que l'on y venait de chaque coin du monde"³⁴. On peut aussi inverser l'effet de magie, et faire passer du merveilleux à l'inquiétante étrangeté, en inventant des miroirs ou des portraits, comme dans certains *Caprices* de Goya ou dans *Le Portrait de Dorian Gray*, qui réfléchissent ce qu'on ne veut pas voir. Toute représentation théâtrale est plus ou moins mise en scène de l'expérience primordiale du "stade du miroir", ce théâtre de l'imaginaire dans lequel le désir de réel est pris pour réalité.

Cette problématique est encore activée, à l'âge baroque, par des raisons circonstancielles. Le développement de l'instrumentation optique transforme les données de la réalité et découvre les faces cachées de l'univers dans son infiniment grand comme dans son infiniment petit; le développement des théories sur le langage oscillent entre la fantasmagorie et la recherche d'une appréhension scientifique; les retombées de l'effervescence religieuse favorisent apparitions et miracles; on recommande, depuis les *Exercices spirituels* de Loyola et les *Théorèmes* de La Ceppède jusqu'aux visions extatiques de Madame Guyon, la participation des sens, notamment la matérialisation visuelle, aux états d'oraison. Toutes ces raisons conjoncturelles font que le "tout est image" des uns se superposant au "tout est langage" des autres, on obtient un "tout est théâtre" puisque le théâtre est à la fois image et discours. Peut-on en conclure que "tout est illusion", comme il est sans cesse répété, suivant la formule empruntée à Pétrone: "le monde est un bouffon, l'homme une comédie"? Pour parler de comédie, encore faut-il se poser en spectateur désillusionné, et sortir de la scène où l'on ne se trouve qu'en rêve pour réintégrer la salle.

33. *Ibid.*, p. 168.

34. "L'Oiseau bleu", dans les *Contes de fées*, Paris, s.d. /1697/.