



« Ce jeu n'est plus un jeu, mais une vérité¹ » : effets de reconnaissance de l'acteur baroque

Catherine TREILHOU BALAUDE

(IRET –EA 3959, Institut d'Études théâtrales, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3)

La pratique du théâtre dans le théâtre, partagée notamment par Shakespeare et les dramaturges français du premier XVII^e siècle, s'accompagne parfois d'une forme particulière de reconnaissance, mise en œuvre dans des contextes fictionnels et génériques divers : la reconnaissance de l'acteur à travers le personnage qu'il interprète. Cette pratique, dont Georges Forestier notamment, à propos du théâtre français, a souligné l'incompatibilité avec les idéaux classiques de concentration et de vraisemblance, disparaît de la tragédie française au moment où les règles classiques s'imposent, pour se replier sur la comédie. En revanche, dans la première moitié du XVII^e siècle, on la trouve dans deux tragédies au moins, consacrées au même sujet, *L'Illustre Comédien* ou *Le Martyre de Saint Genest* de Desfontaines (1645) et le chef d'œuvre de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (1645 ou 46), toutes deux inspirées par la même *comedia dos santos* de Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, publiée en 1621.

Un double corpus élisabéthain et français du premier XVII^e siècle, ainsi qu'un double contexte générique, tragique et comique, permettra de mettre en évidence cet usage caractéristique de la théâtralité baroque, dans le cas particulier où un personnage-acteur laisse reconnaître son identité à travers le personnage qu'il interprète dans le cours même de la représentation, ce qui interrompt l'illusion théâtrale pour les spectateurs internes, et rompt, au moins temporairement, le pacte spectaculaire réunissant acteurs et spectateurs externes. Ce n'est donc pas le spectacle enchâssé en lui-même, mais le processus de réception du jeu des acteurs qui fera l'objet de mon attention dans deux pièces de Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* et *Hamlet*, dans *l'Illusion comique* de Corneille ainsi que dans *le Véritable Saint Genest* de Rotrou.

L'identité dévoilée : erreur ou stratégie ?

La reconnaissance du personnage-acteur à travers le personnage joué (*Le Songe d'une nuit d'été* et *Le Véritable Saint Genest*) constitue une erreur, un dysfonctionnement de la

¹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, acte IV, scène 7. Pour toutes les citations, les éditions utilisées figurent en bibliographie.

représentation interne, et dans le même temps un puissant vecteur de métathéâtralité pour le public externe. Cette erreur s'apparente donc à une stratégie dramaturgique ; elle connaît une variante, dans *Hamlet* et dans *L'illusion comique* : la reconnaissance est celle de personnages (plus que d'acteurs) appartenant au premier niveau de la fiction dramatique à travers les personnages de la pièce enchâssée : le roi et la reine du Danemark sont reconnaissables à travers les roi et reine de comédie, Clindor et ses compagnons à travers Théagène et les autres personnages de la tragédie enchâssée dans la comédie de Corneille.

Dans tous les cas, la reconnaissance du personnage-acteur ou du personnage à travers l'acteur transforme le dispositif de réception externe : c'est la nature et le sens de cette transformation que je souhaiterais interroger.

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, la représentation théâtrale intervient au dernier acte. Le dénouement des intrigues amoureuses a eu lieu. Les fêtes nuptiales du duc d'Athènes, Thésée, qui sont devenues aussi celles des deux couples d'amoureux, s'agrémentent de la représentation de la tragédie *Pyrame et Thisbé* dont les spectateurs externes ont pu voir les répétitions burlesques, alors que les spectateurs internes la découvrent entièrement. L'histoire de Pyrame et Thisbé est connue du public élisabéthain, les personnages humains, animaux (lion) et inanimés (mur, lune) de la pièce sont familiers au public externe, ainsi que les artisans athéniens, acteurs amateurs qui les interprètent. Le public externe peut donc se concentrer sur la performance, tandis que le public interne nourrit, tout à fait normalement, des attentes concernant la pièce qui lui a été annoncée de façon oxymorique et obscure comme un « court tableau fastidieux montrant le jeune Pyrame et son amour Thisbé ; drôlerie très tragique² » – et que le duc a choisie en connaissance de cause parmi plusieurs autres divertissements proposés.

Dans *Hamlet*, la représentation organisée par le prince danois pour le roi, la reine et leur entourage, d'une pièce choisie et quelque peu réécrite par lui, jouée par des comédiens qu'il a reçus avec enthousiasme à Elsenour, et qui doit fonctionner comme un piège pour la conscience coupable du roi, a lieu au troisième acte. La représentation d'un crime similaire à celui imputé à Claudius par le spectre doit amener le nouveau roi à trahir sa culpabilité. Les spectateurs internes sont de trois types : ceux qui ne savent rien et n'attendent rien d'autre qu'une représentation théâtrale (Ophélie, Polonius, les courtisans) ; ceux dont il s'agit de démasquer les fautes : Claudius, le criminel fratricide, mais aussi Gertrude, veuve trop vite consolée en dépit de ses serments, qu'Hamlet questionne en cours de spectacle ; ceux qui observent et soupçonnent ces derniers, Hamlet et Horatio, posture partagée par les spectateurs externes, parfaitement au courant des faits.

Dans *L'illusion comique*, malgré la présence de signes visuels d'un passage au théâtre (dans le théâtre) au cinquième acte – nouveaux costumes, rideaux³ – il est difficile au spectateur externe de comprendre que le spectacle présenté par le mage Alcandre aux yeux du père éploré Pridamant, devant les yeux duquel il a déjà exposé, sous une première forme de représentation théâtralisée, les dernières années de la vie de son fils Clindor, disparu depuis dix ans, est d'une autre nature que le premier : il s'agit en effet de la

² LYSANDER. « A tedious brief scene of young Pyramus And his love Thisbe : very tragical mirth ». (*A Midsummer Night's Dream*, V.i.56-57)

³ ALCANDRE. Mais, puisqu'il faut passer à des effets plus beaux, / Rentrons pour évoquer des fantômes nouveaux : / Ceux que vous avez veus représenter de suite / A vos yeux estonnez leurs amours et leur fuite, / N'estant pas destinez aux hautes fonctions, / N'ont point assez d'esclat pour leurs conditions. (*L'illusion comique*, IV, 9, v. 1349-1344)

représentation d'une tragédie miniature dans laquelle l'on voit Clindor (qui joue un personnage nommé Théagène) se montrer inconstant avec son épouse, interprétée par la vertueuse Isabelle, courtiser une princesse, renoncer à elle par amour pour sa femme, mais trop tard... puis être tué, sur scène (tragédie bien peu régulière), par les hommes de main du prince, époux de la princesse volage. Corneille ayant donné à la fois des éléments d'intrigue susceptibles de faire passer la tragédie représentée pour la suite de la représentation des événements de la vie de Clindor, et des avertissements verbaux et visuels invitant à ne pas croire en un destin funeste de Clindor, la réception de la tragédie enchâssée est pour le moins brouillée, malaisée autant pour le spectateur externe que pour le spectateur interne, Pridamant. Ce dernier est spécifiquement intéressé à ce qu'il voit, en tant que père de Clindor devenu comédien et interprétant un personnage tragique, ce qu'il est d'abord incapable de reconnaître.

Dans *Le Véritable Saint Genest* enfin, c'est l'empereur romain Dioclétien qui, dans un contexte nuptial également (l'union annoncée de sa fille Valérie et de Maximin, qui devient co-empereur), a choisi la représentation d'une tragédie montrant le martyr d'un chrétien, sujet « contemporain » préféré à un sujet ancien, miroir dans lequel il pense pouvoir commodément contempler sa propre gloire et offrir à son futur gendre l'image de la sienne, puisque Maximin est également un personnage de la pièce enchâssée. C'est compter sans la conversion de l'acteur Genest qui interprète le rôle du chrétien Adrian, laquelle n'est pas le fruit d'une banale identification au rôle (dont en bon comédien il aurait su se garder) mais manifeste la volonté de Dieu de faire de Genest son acteur⁴, ce qui le conduit au martyr. Deux hiérophanies scandent la conversion de Genest : dans la première la voix de Dieu se fait entendre, encourageant la conversion de l'acteur (« Tu n'imiteras point en vain », acte II, scène 4); la seconde, signifiée visuellement par « quelques flammes » (acte IV, scène 5), prend forme dans le discours de Genest qui décrit la vision d'un ange écartant la voûte céleste pour le baptiser et l'illuminer de la clarté divine. Ces manifestations établissent un troisième niveau de spectacle, celui d'un *theatrum mundi* chrétien où les différents niveaux de fiction (les événements de l'histoire et en miroir ceux de la pièce représentée) deviennent le spectacle de la vie humaine tout entière sous le regard de Dieu.

La représentation de la pièce de martyr, plusieurs fois interrompue par des troubles extérieurs, l'est à partir de la scène v de l'acte IV par l'acteur principal, Genest, qui s'écarte de son rôle et déclare avec force s'exprimer pour lui-même.

Adrian a parlé. Genest parle à son tour !
Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire
La grâce du baptême et l'honneur du martyr⁵.

Les scènes v, vi, vii du même acte sont ponctuées de ces « dérapages » au cours desquels l'excellent acteur qu'est Genest se dévoile derrière son personnage, afin de revendiquer en son nom propre sa conversion au Dieu chrétien. Le public externe a donc la possibilité d'une part de reconnaître l'acteur Genest dès la première formulation de la dissociation avec le personnage Adrian, d'autre part d'écarter, avec les hiérophanies, l'hypothèse d'une contamination de l'acteur par son rôle. Ce n'est pourtant que deux scènes plus tard, alors que Genest a poursuivi de façon chaotique son interprétation du rôle d'Adrian, s'écartant

⁴ « J'ai pleuré mes péchés, le Ciel a vu mes larmes, / Dedans cette action, il a trouvé des charmes, / M'a départi sa grâce, est mon approbateur, / Me propose des prix, et m'a fait son Acteur. » (*Le Véritable Saint Genest*, IV, 5, v. 1311-1314)

⁵ *Le Véritable Saint Genest*, IV, 5, v. 1246-1249.

sans cesse de son texte devant ses partenaires de jeu désorientés et inquiets, que l'empereur Dioclétien, après avoir longtemps lui-même, ainsi que son entourage, loué la vérité de la « feinte » de Genest, reconnaît enfin que l'acteur ne joue plus, mais professe la foi chrétienne, et le condamne immédiatement au martyre qui était le sort de son personnage.

Dispositifs de réception interne

La manière dont les spectateurs internes réagissent à la représentation, interagissent avec elle, ce qu'ils observent du personnage et de l'acteur, révèle des pratiques de réception que l'on peut estimer référentielles, même lorsque l'intention du dramaturge est parodique. La comédie au château, reconfigurée dans le contexte du bas empire romain (*Le Véritable Saint Genest*) ou dans celui d'une antiquité grecque de fantaisie (*Le Songe d'une nuit d'été*), fonctionne comme un miroir du théâtre dans la société contemporaine de nos dramaturges, miroir des relations entre princes et comédiens, les premiers commandant aux seconds des spectacles susceptibles de leur plaire, c'est-à-dire de favoriser leur identification aux fictions dramatiques mais aussi d'exalter leur gloire, les seconds quêtant avec angoisse l'approbation des princes dont dépend leur existence. Ce public princier est accoutumé à intervenir en liberté dans le cours de la représentation.

Les comédiens amateurs que sont les artisans athéniens du *Songe d'une nuit d'été* ne craignent rien tant que de déplaire à leur public, particulièrement aux dames, et ne conçoivent de « mise en scène » que vouée à l'agrément de leur public princier ; les comédiens professionnels qui arrivent à Elsenour se plient à toutes les demandes du prince Hamlet, leur commanditaire, à l'image des troupes de l'époque élisabéthaine, placées sous la protection d'une personnalité aristocratique. Quant à Genest et à ses partenaires, ils ne désirent rien d'autre que satisfaire leur public impérial, du choix de la pièce (I, v) à son interprétation. La consternation des camarades de jeu de Genest au moment des erreurs et dérapages marquant la conversion de celui-ci traduit une peur concrète des effets de la colère du prince.

Dans ce contexte, la dissociation entre le comédien et son rôle, ou l'altération du plaisir de la représentation par une forme d'intrusion de la « réalité » (la conversion de Genest, l'action criminelle du roi mimée puis jouée dans *Hamlet*) constitue un dysfonctionnement grave des codes de la représentation .

Un caractère récurrent de la réception interne de ce dysfonctionnement consiste dans la durée exceptionnellement longue du processus de reconnaissance (à l'exception du *Songe d'une nuit d'été*) et dans la soudaineté de la reconnaissance proprement dite, qui contraste fortement avec l'étirement du temps l'ayant précédée. Cette longueur et cette soudaineté peuvent être attribuées à la volonté des poètes dramatiques d'exalter la puissance de l'illusion théâtrale, fondée sur un désir d'illusion du public, en même temps que sa fragilité.

Une reconnaissance tardive et soudaine

Les commentaires du public interne révèlent au public externe le processus de la reconnaissance du comédien dans le personnage qu'il interprète : celui des « comédies au château », public royal ou curial, autorisé à commenter ce qu'il voit, est représenté comme tel. Dans *L'illusion comique* au contraire, le pacte spectaculaire proposé par Alcandre à Pridamant lui enjoint d'assister en silence à la représentation des « fantômes », ce qui explique la rareté des commentaires auxquels il se livre. Cependant, lors de la

représentation de la tragédie enchâssée, au moment où Clindor-Théagène est encerclé par les hommes de Florilame, le père s'exclame : « Hélas ! il est perdu⁶ ! », révélant le haut degré d'identification pathétique à l'action qui est le sien, ainsi que la confusion entre personnage et acteur dans laquelle il se trouve encore. Nombreux ou rares, ces commentaires permettent l'observation instantanée de la reconnaissance, dans son caractère paradoxalement tardif et soudain.

Dans *Hamlet* comme dans *L'illusion comique*, les spectateurs internes se trouvent d'abord dans l'impossibilité de déchiffrer sans le secours des mots le sens d'une représentation exclusivement visuelle. Pourquoi le roi et la reine, dans *Hamlet* (III.ii.), ne réagissent-ils pas à la pantomime, mais seulement à la scène jouée avec paroles ? Cette question a donné lieu à de multiples commentaires. L'éloquence gestuelle n'est pas signifiante à elle seule, et sans doute l'interprétation traditionnelle selon laquelle Claudius est occupé à autre chose pendant la pantomime est-elle en partie juste – parce que l'*habitus* du spectateur aristocratique de l'époque élisabéthaine l'amenait à privilégier l'élément verbal et poétique de la représentation théâtrale.

Le premier indice de reconnaissance vient non de Claudius, mais de Gertrude :

La trompette sonne. Suit une pantomime. Entrent un Roi et une Reine [...]
Entre alors un autre homme, qui ôte au roi sa couronne, embrasse celle-ci, verse du poison dans l'oreille du dormeur, et le quitte. La Reine revient, trouve le Roi mort et s'abandonne au désespoir. L'empoisonneur, accompagné de trois ou quatre comparses, revient, feint de se lamenter avec elle. Le cadavre est emporté. L'empoisonneur courtise la reine avec des cadeaux. Elle semble un moment le repousser, mais à la fin accepte son amour.

HAMLET. Madame, vous aimez cette pièce ?

LA REINE. La dame fait trop de serments, il me semble.

HAMLET. Oh ! mais elle tiendra parole.

LE ROI. Vous connaissez l'argument ? Ne contient-il aucune offense ?

HAMLET. Non, non, ce n'est qu'un jeu, ils s'empoisonnent par jeu. Aucune offense au monde.

LE ROI. Comment appelez-vous cette pièce ?

HAMLET. *La Souricière*. Pardi, métaphoriquement ! Cette pièce est l'image d'un meurtre commis à Vienne. Gonzague est le nom du duc, sa femme s'appelle Baptista⁷.

La question d'Hamlet porte sur « la pièce » dans sa globalité, mais Gertrude ne répond qu'au sujet de la reine de comédie : « la dame fait trop de serments ». Un processus d'identification au personnage féminin se révèle dans cette réaction. Mais on est loin encore de la reconnaissance consciente du caractère allusif de la fiction représentée. Le roi, lui, ne « reconnaît » la pièce que lorsque Lucianus a versé le poison dans l'oreille du dormeur en accompagnant son geste de propos explicites, tandis qu'Hamlet a résumé à plusieurs reprises la fable de la pièce représentée en insistant sur les termes de roi et de poison. Seul le langage verbal provoque la reconnaissance, ainsi que le constate Hamlet dans l'échange avec Horatio qui suit la représentation interrompue : le roi a réagi « dès qu'il a été question de poison⁸. »

La reconnaissance d'un rapport avec la « réalité » (ce que Claudius nomme par anticipation une « offense ») est donc, dans un premier temps, empêchée par le postulat

⁶ *L'illusion comique*, V, 5, v. 1700.

⁷ HAMLET. *Madam, how like you this play ?* // QUEEN. *The lady doth protest too much, methinks.* // HAMLET. *O, but she'll keep her word.* // KING. *Have you heard the argument ? Is there no offence in't ?* // HAMLET. *No, no, they do but jest, poison in jest. No offence i'th'world.* // KING. *What do you call the play ?* // HAMLET. *The Mousetrap. Marry, how tropically ! This play is the image of a murder done in Vienna. Gonzago is the duke's name, his wife Baptista.* (*Hamlet*, III.ii.216-225)

⁸ « upon the talk of the pois'ning », *Hamlet*, III.ii.272.

de fiction dramatique qu'induit le contexte de représentation théâtrale, et par l'insistance d'Hamlet sur « l'exotisme » de la pièce, au moyen de noms propres qui n'ont rien de danois : Vienne, Gonzague, Baptista.

Pourquoi ces leurres ? Sans doute relèvent-ils d'une stratégie d'Hamlet pour tâcher de mener le piège jusqu'à son terme et confondre le roi par le spectacle de son crime et des conséquences de celui-ci, son mariage avec la reine. Encore faut-il que la représentation se prolonge jusqu'à ce moment clé. Hamlet vise peut-être également à éveiller en Gertrude la conscience de sa faute, celle au moins d'avoir épousé le meurtrier de son époux.

La reconnaissance visée par la représentation de la pièce dans la pièce n'est pas celle de l'acteur à travers le personnage mais celle du personnage à travers l'acteur, autrement dit de la clé de la fiction représentée : roi, reine et neveu de comédie dissimulent roi défunt, reine et frère du roi, avec une légère variation sur le degré de parenté du meurtrier (de frère à neveu) imputable ici encore à la ruse d'Hamlet⁹, consistant à ne pas précipiter la reconnaissance afin de pouvoir faire de Claudius le spectateur de son propre crime et d'observer alors ses réactions.

Commanditaire et, en principe, spectateur interne de la pièce, Hamlet franchit les limites de cette position pour endosser un rôle de chœur (ainsi que le remarque Ophélie) qui le place en « presque-acteur », pourrait-on dire, s'attribuant un rôle d'annoncier qui le place *entre* le spectacle et ses spectateurs, entre le commentaire et le jeu (jeu qui rejoint le rôle de fou qu'il a déclaré devoir tenir). Hamlet fait l'acteur, et dans ce dispositif, annonce graduellement les éléments-clés qui permettront la reconnaissance, plus que ne le font les tirades ampoulées des roi et reine de comédie.

La reconnaissance, par Claudius, de la reine, du défunt roi Hamlet et de lui-même dans les personnages représentés par les comédiens n'est pas formulée verbalement, mais par la seule action d'interrompre la représentation et de demander de la lumière. L'éclairage de la salle marque la rupture de la représentation. La pratique théâtrale représentée dans *Hamlet* est mimétique de celle qui a lieu dans la sphère aristocratique à l'époque élisabéthaine : seules les représentations données dans des salles de théâtre couvertes ou dans des salles de réception de demeures nobles s'accompagnent d'éclairages, de la scène comme de la salle, ce qui étend le pouvoir du prince (ou du seigneur) à la faculté d'interrompre un spectacle qui lui déplaît. Tardive et soudaine, la reconnaissance par identification aux personnages de la comédie représentée marque une confusion insupportable pour Claudius entre « réalité » et fiction. De miroir de la gloire des princes, le théâtre peut devenir piège de leur conscience coupable : ici, l'inconfort du spectateur interne n'est pas le reflet ou le relais de celui du spectateur externe, identifié à la quête de vérité d'Hamlet.

Dans *l'illusion comique*, le diffèrement extrême de la reconnaissance est utilisé par Corneille comme ressort comique. Le spectacle muet de la troupe d'acteurs une fois achevé, la représentation de la tragédie qui a abusé Pridamant sur le sort de Clindor est interprétée de travers.

[On tire un rideau & on voit tous les Comédiens qui partagent leur argent – version de 1639]
Icy on releve la toile, et tous les Comédiens paroissent avec leur portier qui content de l'argent sur une table et en prennent chacun leur part (variantes de 1644-1682)
PRIDAMANT. Que vois-je ! chez les morts conte t'on de l'argent ?

⁹ L'interprétation psychanalytique (depuis E. Jones) voit également dans la transformation du frère en neveu le signe d'une identification œdipienne d'Hamlet (neveu de Claudius) au meurtrier de son père.

ALCANDRE. Voiez si pas un d'eux s'y monstre negligent !
PRIDAMANT. Je voy Clindor, Rosine, ah ! Dieu ! quelle surprise !
Je voy leur assassin, je voy sa femme et Lise !
Quel charme en un moment estouffe leurs discords
Pour assembler ainsi les vivants et les morts ?

Seule l'explication circonstanciée d'Alcandre donne à Pridamant la clé de ce qu'il voit : une troupe de comédiens qui après avoir joué à se haïr et à se tuer, partagent en toute concorde la recette du jour.

ALCANDRE. Ainsi, tous les Acteurs d'une troupe Comique,
Leur Poeme recité, partagent leur pratique.
L'un tue et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié,
Mais la Scene preside à leur inimitié ;
Leurs vers font leur combat, leur mort suit leurs paroles,
Et sans prendre interest en pas un de leurs roolles,
Le traistre et le trahy, le mort et le vivant
Se trouvent à la fin amis comme devant.
Vostre fils et son train ont bien sceu par leur fuite
D'un pere et d'un Prevost eviter la poursuite ;
Mais tombant dans les mains de la necessité,
Ils ont pris le Theatre en cette extremité¹⁰.

« Mon fils Comedien ! », s'exclame alors le père, donnant lieu à l'un des plus beaux éloges du théâtre du XVII^e siècle. Cependant, la reconnaissance attendue des spectateurs (interne et externes), celle d'une pratique coutumière dans les troupes théâtrales, le compte journalier et le partage de la recette, relève de l'« envers » de la scène théâtrale, de ses marges socio-économiques, qui ne sont jamais données à voir au public. Ce spectacle est donc « muet » pour Pridamant, comme il peut l'être pour le public externe avant l'explication d'Alcandre, modèle d'élucidation de la double nature de l'acteur – personnage existant dans une fiction verbale, être de discours performatif, mais aussi membre d'un collectif artistique, régi par un fonctionnement financier contractuel, et individu soumis à la nécessité économique...

Une leçon esthétique et socio-politique est ainsi plaisamment administrée : de même que c'est en subissant les affres de l'illusion théâtrale (la confusion du comédien et du personnage qu'il joue) que le père éploré accepte que son fils soit devenu comédien, sort préférable à la mort et tout compte fait socialement honorable, de même la représentation illusionniste de la concorde régnant dans la société policée des comédiens peut permettre au spectateur externe de cesser d'attribuer aux comédiens les passions et l'immoralité des personnages qu'ils interprètent, à l'instar d'une partie du clergé catholique français violemment hostile au théâtre.

Enfin, ce phénomène de diffèrement d'une reconnaissance dont tous les signes sont pourtant donnés (au moins au spectateur externe) est encore plus net dans *Le Véritable Saint Genest*. Durant trois scènes, les spectateurs internes (empereurs et Valérie) s'extasient sur la justesse du jeu de Genest (sa « feinte ») dans le rôle du martyr chrétien, et ses camarades de jeu croient à des défaillances de mémoire, alors même que celui-ci ne cesse de proclamer qu'il parle en son nom propre, de manière inefficace, car non perçue. Ce n'est qu'à la suite de deux longues professions de foi de Genest que l'empereur Dioclétien répond enfin au chrétien qui parle, et non plus au comédien identifié à son rôle :

¹⁰ *L'illusion comique*, V, 6, v. 1749-1764.

« Quoi, tu renonces, traître, au culte de nos dieux¹¹ ! », en ordonnant sa mise à mort sur le théâtre même et de sa gloire de comédien et de la difficile reconnaissance publique de sa conversion.

Plus le comédien est habile dans son art (qui consiste à disparaître le plus complètement possible sous son personnage), plus difficile est le fait de lui reconnaître un être et une expression propres, surtout sur la scène sur laquelle il s'est toujours produit sous une identité fictive.

La reconnaissance permanente, ou la mise en échec de l'illusion

Le Songe d'une nuit d'été, de ce point de vue, est à considérer à part, car le fonctionnement de l'illusion théâtrale y est inversé : la reconnaissance des comédiens à travers leurs personnages est constante, elle constitue l'élément clé du « ratage » comique de la représentation finale, mais néanmoins, à de rares moments, elle se suspend. Le premier comédien à entrer sur scène, devant le public princier, s'annonce par son nom : « Snout, qui va jouer le Mur » ; puis Bottom/Pyrame répond directement à un commentaire de Thésée qui voudrait que le mur parle : « non, en vérité, monsieur, ce n'est pas son tour », brisant d'emblée l'illusion théâtrale et annonçant la suite de la pièce et l'entrée de Thisbé. Dans la continuité des répétitions dont les spectateurs externes ont été témoins, les artisans-comédiens écorchent les noms, disloquent les vers, commentent leurs propres faits et gestes, attirant l'attention sur leur inhabileté plus que sur leur interprétation des rôles, jusqu'à la fin de la pièce où le tressage burlesque du sens propre et du sens figuré s'intensifie : chute du mur, incapacité de Bottom/Pyrame à faire le mort, c'est-à-dire à rester dans son rôle.

L'impossibilité d'un fonctionnement correct de l'illusion théâtrale devient source d'un autre genre de plaisir – celui d'une autre reconnaissance, précisément celle de l'acteur et de ses défaillances à travers le rôle qu'il ne parvient pas à tenir complètement. Les spectateurs internes de la pièce sont d'abord divisés dans leur réception : Hippolyta déclare la pièce idiote. Thésée souligne l'artifice constitutif de la théâtralité et le rôle du spectateur et de sa réception active dans l'élaboration du sens : les meilleures pièces, affirme-t-il, « ne sont qu'illusion ; et les pires ne sont pas si pires si l'imagination les corrige¹² ». L'imagination, dont le souverain avait déjà souligné le rôle chez les amoureux, les fous et les poètes¹³, est une qualité que le spectateur doit également posséder. Le prologue d'*Henry V* le redira avec force. L'imperfection de l'illusion théâtrale, de problème qu'elle était devient l'atout d'une réception participative.

On passe donc graduellement de l'impossibilité pour les spectateurs internes de suivre la fiction dramatique, tant les acteurs peinent à interpréter les personnages, à une adhésion ironique à ce code inversé de la représentation, entremêlée de quelques moments d'émotion partagée autour de l'*actio* tragique, sensible dans les commentaires :

THESEE. Cette souffrance et la mort d'un ami cher parviendraient presque à attrister un homme.

HIPPOLYTA. Maudit soit mon cœur si je n'ai pas pitié de cet homme¹⁴.

¹¹ *Le Véritable Saint Genest*, IV, vii, 1377.

¹² « *The best in this kind are but shadows, and the worst are no worse if imagination amend them.* » (*A Midsummer Night's Dream*, V.i.210-211)

¹³ *A Midsummer Night's Dream*, V.i.4-22.

¹⁴ THESEUS. *This passion – and the death of a dear friend – / Would go near to make a man look sad.*
HIPPOLYTA. *Beshrew my heart, but I pity the man.* (*A Midsummer Night's Dream*, V.i.281-285)

Tous les spectateurs internes finissent par suppléer volontiers aux défaillances de la *mimesis* actorielle. Une fois la dernière scène jouée, la bienveillance de Thésée tourne à la faveur des comédiens la confusion généralisée entre comédiens et personnages, entre fiction et commentaire : les acteurs étant morts, il n'y a plus personne à blâmer. Ce sont évidemment les personnages qui ont péri tragiquement, mais la confusion, en forme de jeu d'esprit cette fois, permet aux acteurs d'échapper à la critique, et aux spectateurs de se soustraire à l'épilogue annoncé par Bottom.

Marquant un dysfonctionnement de l'illusion théâtrale, la reconnaissance de l'acteur comme tel en cours de représentation n'a pas les mêmes conséquences fictionnelles en comédie et en tragédie.

Acteur tragique, acteur comique : genre et reconnaissance

Même si des procédés similaires sont employés : différemment et soudaineté de la reconnaissance, utilisation de l'image muette pour les spectateurs internes, éloquente pour les spectateurs externes, le rôle dramaturgique de la reconnaissance de l'acteur diffère considérablement selon les genres.

Les conséquences de la reconnaissance de l'acteur en tragédie sont immédiates et funestes. La représentation théâtrale ayant lieu au troisième et/ou au quatrième acte, le cinquième permet d'en mesurer les conséquences : le spectacle est interrompu ; l'acteur Genest est arrêté et son martyre a lieu (hors scène) au cinquième acte ; les acteurs dans *Hamlet* disparaissent définitivement, et le roi prend immédiatement la décision d'envoyer Hamlet se faire tuer en Angleterre. Curieusement, Hamlet n'avait pas songé que le piège qu'il tendait au roi en serait un pour lui-même aussi : qu'au moment où lui serait révélée de manière certaine la culpabilité de Claudius, serait révélée à Claudius la connaissance qui était celle d'Hamlet de sa culpabilité. Sinon aurait-il joué le chœur de manière aussi ostensible, anticipant sans cesse de ses annonces le déroulement de la fable de *la Souricière* ?

Dans les deux cas, la rupture de la convention identifiant l'acteur au personnage pour la durée de la représentation est un élément clé de la catastrophe. Un second élément décisif est le pouvoir que le prince exerce sur la représentation théâtrale : mis en défaut par la révélation d'une identité qui échappe à son contrôle (celle de l'acteur chrétien soumis à Dieu seul, celle de personnages mimant de manière transparente l'acte criminel du prince lui-même), il ne peut se rétablir que dans la répression immédiate de cette atteinte à son autorité.

En comédie, au contraire, la reconnaissance intervient dans le dernier acte et contribue puissamment au dénouement heureux : dans *L'illusion comique*, la reconnaissance établit le caractère fictif de la mort de Clindor. Mais c'est aussi le cas, de manière plus paradoxale, dans *Le Songe d'une nuit d'été* : cette reconnaissance constitue le processus dynamique de la réception du spectacle, les acteurs se montrant incapables de coïncider sans faille avec leur personnage, et les spectateurs internes finissant par goûter cette défaillance de l'interprétation, qui les incite à participer activement à l'élaboration de la *mimesis* actoriale.

La reconnaissance d'une pluralité d'identités dramaturgiques – personnage, personnage référentiel ou à clé, acteur – induite par le dispositif de théâtre dans le théâtre, donc joue un rôle fictionnel capital, dont les conséquences diffèrent logiquement selon le genre dramatique dans lequel il s'inscrit.

Le plaisir du spectateur baroque

Pourquoi rompre ou interrompre l'illusion du spectateur interne, son identification à la fiction dramatique et à l'*actio* des comédiens, et pourquoi différer la reconnaissance à partir du moment où l'adhésion à l'acteur comme personnage est menacée ou mise à mal ?

On peut imaginer que le spectateur réel du temps de Shakespeare, de Corneille, de Rotrou, fait l'expérience d'une illusion discontinue, parce que par moments l'acteur se montre à travers le personnage, ou que des spectateurs bruyants lui rappellent qu'il est au théâtre – perturbation mise en abyme dans *Le Véritable Saint Genest* – et que par ailleurs lui-même apprécie peut-être la performance de l'acteur ou de l'actrice pour elle-même autant que le personnage interprété. La représentation de la fragilité de l'illusion théâtrale a quelque chose de référentiel. Cependant, par rapport à cette situation d'illusion discontinue¹⁵, la reconnaissance, inscrite dans la dramaturgie, et non produite accidentellement au cours de la représentation théâtrale, de l'acteur à travers le personnage, est exceptionnelle. Ce qui est visé est l'expérience, pour le spectateur externe, de sa propre position de spectateur compétent.

Dans les quatre pièces, le spectateur externe n'est absolument pas dans la même situation d'illusion que le spectateur interne. Il en sait davantage sur les tenants et aboutissants de la représentation, il « reconnaît » plus tôt la conversion de Genest, la clé de *la Souricière*, et, peut-être, la représentation théâtrale du cinquième acte de *L'illusion comique*. Il a déjà savouré les maladroites des acteurs amateurs du *Songe d'une nuit d'été* et leur réitération dans la représentation finale est la source, pour lui seul, d'effets comiques de répétition.

Le diffèremment de la reconnaissance par le spectateur interne, observé précédemment, peut encore avoir pour motivation cette perception « en surplomb » de la représentation qui est souvent conférée au spectateur externe et le valorise à ses propres yeux.

*

Interrogeons-nous enfin sur le sens de cette représentation récurrente de l'acteur « en défaut d'interprétation », reconnaissable, et reconnu comme tel.

Le dramaturge semble partagé entre l'intention encomiastique : l'éloge du théâtre à travers celui de sa puissance d'illusion, portée par le jeu des comédiens, et celle de la représentation mimétique de la toute-puissance du prince sur l'activité théâtrale, à visée persuasive.

Dans la plupart des pièces représentant des représentations théâtrales, les comédiens disparaissent une fois leur représentation achevée ou interrompue : ce n'est qu'en tant que personnages qu'ils ont droit à une considération éphémère : leur personne n'intéresse pas, ou pis, incommode les princes soit par leur rustrerie (les artisans) soit par leur rébellion (Genest). Le bon acteur est celui qui se laisse oublier dans son rôle. Cependant, le niveau externe de la réception conteste cette image traditionnelle : en montrant, aux deux extrêmes, le courage surhumain de l'acteur se révélant au péril de sa vie en dehors du personnage qu'il joue (Genest), ou le ratage tellement systématique qu'il en devient l'agrément principal d'une réception consciemment métathéâtrale (les comédiens du *Songe d'une nuit d'été* et Thésée, relais interne du plaisir du « défaut »

¹⁵ Voir sur cette question Christian Biet, « L'unité de la séance de théâtre : point de vue historique, point de vue méthodologique », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Biblio 17, vol. xxxii, n°63, 2005, p.487-504.

d'illusion théâtrale), la représentation de l'acteur se faisant reconnaître à travers son personnage est source d'un plaisir particulier pour le spectateur externe, et d'une illusion plus subtile encore. Ce plaisir est celui de la compétence spectatorielle¹⁶, et d'un sentiment de « maîtrise » de l'illusion : car la perception qui peut être celle de ce spectateur externe de la frontière entre le personnage-acteur et le personnage que joue l'acteur dans la fiction dramatique tend inmanquablement à lui faire oublier l'acteur réel interprétant l'acteur-qui-joue-un-personnage, en concentrant son attention sur l'observation du double plan de jeu interne. Tout à la tâche, ou au plaisir, de reconnaître Genest dans *Adrian, Claudius et Gertrude*, le régicide et les effets de sa représentation dans *Hamlet*, un comédien dans *Clindor-Théagène*, et des artisans maladroits mais touchants de sincérité dans « *Pyrame et Thisbé* », le spectateur externe en viendrait presque à oublier qu'il y a d'autres acteurs, au-delà de ces deux niveaux, qui interprètent ces rôles superposés. Paradoxalement, tout en exhibant les conventions et codes de la pratique théâtrale et la fabrique de l'illusion, l'acteur dans l'acteur renforce le pouvoir d'illusion du jeu : se montrant acteur et personnage pour le plus grand plaisir du spectateur (un autre plaisir de reconnaissance que celui qu'a théorisé Aristote en tragédie), l'acteur se fait oublier en tant qu'acteur du théâtre du Globe, de l'Hôtel de Bourgogne ou du Marais. Le dispositif distingue dans un premier temps le spectateur interne victime de l'illusion et un spectateur externe plus vigilant et compétent, pour finalement emporter ce dernier dans une illusion plus discrète mais tout aussi efficace qui l'incite à identifier encore davantage l'acteur qui se produit devant lui et l'acteur qui se produit comme personnage dans la fiction dramatique.

Ainsi, les jeux de miroir de la représentation, dans le même et paradoxal mouvement, font naître ou renforcent dans le spectateur la conscience de son activité de spectateur, tout en lui donnant l'illusion subtile de la disparition de l'acteur qui se produit sous ses yeux : le double masque d'acteur et de personnage de celui-ci suscite la reconnaissance des masques, et l'oubli du visage.

BIBLIOGRAPHIE

- BIET Christian, « L'unité de la séance de théâtre : point de vue historique, point de vue méthodologique », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Biblio 17, vol. XXXII, n°63, 2005, p. 487-504.
- CORNEILLE Pierre, *L'illusion comique*, éd. R. Garapon, Paris, Librairie Didier, 1970.
- FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^e éd. augmentée, Genève, Droz, 1996 [1981].
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ROTRON Jean de, *Le Véritable Saint Genest*, éd. Pierre Pasquier, dans *Théâtre complet*, vol. 4, éd. Georges Forestier, Paris, Société des textes français modernes, 2001.
- SHAKESPEARE William, *A Midsummer Night's Dream*, dans *The Complete Oxford Shakespeare*, éd. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- SHAKESPEARE William, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Jean-Michel Déprats, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990.

¹⁶ N'est-ce pas le même plaisir que Jacques Rancière invite à reconquérir, non plus sur l'ignorance des pouvoirs de l'image, mais sur sa marchandisation, en distinguant des spectateurs les « assistants » qui « apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs » (*Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 10).

—, William, *Hamlet*, in *Shakespeare. Tragédies*, vol. 1 (*Œuvres complètes 1*), éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, trad. J.-M. Déprats, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2002.