

subject to pluralistic feminine values. Such a shift is evident in the work of the Colombian writer Albalucía Ángel, who, challenging the masculine *Weltanschauung* of a silenced reality, subverts established images and constructs a new history of Woman in *Las andariegas* (1984).

CONTRIBUTORS

151

Antioche ou le monde à l'envers Gloire et dénouement dans *Crisante* de Jean Rotrou

Hélène d'Oreye

The University of Tennessee, Knoxville

Certaines œuvres appellent à la révolution du regard. Cet appel est parfois aisément perceptible. Dans d'autres œuvres, l'invite est plus discrète et ne se laisse entendre qu'au second degré. C'est le cas dans *Crisante*, tragédie de Jean Rotrou délaissée de la critique.¹ Paradoxalement, *Crisante* est pourtant tout, sauf discrète : c'est au contraire une tragédie pleine de mouvement, de passions exacerbées et de violence. Je montrerai ici que *Crisante* est une œuvre qui autorise plusieurs niveaux de lecture et qui, subrepticement, agit à contre-pied de ce qu'elle paraît illustrer. On verra aussi que le renversement de perspective qu'elle induit porte essentiellement sur le plan de l'esthétique.

Crisante a été créée durant les années 1630, probablement en 1635. Elle se situe donc à un tournant dans l'histoire de la tragédie française : au moment où celle-ci se renouvelle et repart avec succès, face à une tragi-comédie triomphante. « Moderne » par plusieurs traits de sa dramaturgie,² *Crisante* est pourtant d'une esthétique différente de celle qui va se mettre en place au cours des années qui viennent et que nous appelons aujourd'hui « classique ». C'est une pièce qui vise, non à la vraisemblance, mais au spectaculaire par les effets de scène qu'elle met au service de la représentation des passions (Rotrou, *Théâtre complet* 4: 9; 28-31). Ainsi, le spectateur assiste-t-il à un meurtre, une crise de folie et trois suicides sur scène ; il a droit en outre, en coulisses, à un viol et à une décapitation de cadavre ; sans compter les évanouissements, les jeux de poignards et d'épées, ainsi qu'une tête coupée brandie par l'héroïne. Cette exhibition de violence, qui sera bientôt proscrite de la tragédie, était pourtant loin d'être exceptionnelle dans le théâtre du début du XVIIe siècle.³ Comme aujourd'hui, elle avait ses raisons d'être commerciales et devait correspondre à certaines attentes du public. Mais, bien que Rotrou se serve des ficelles que lui donnait son expérience

de poète à gages de l'Hôtel de Bourgogne, je pense que ces effets de scène ont aussi d'autres fonctions. Car ce qui est unique dans cette tragédie, c'est une différence de ton que je qualifierai d'outrance parodique. Je vais montrer comment, par le biais de la parodie, la pièce soulève une question qui se pose aux auteurs dramatiques vers le milieu des années 1630 et qui sera débattue par les théoriciens au cours des années suivantes (Scherer 137).⁴ Cette question est celle de la forme que doit ou peut prendre le dénouement de la tragédie.

On a donc affaire, dans *Crisante*, à un cas de ce que Patrice Pavis nomme autoréflexivité ou autoréférentialité de l'œuvre : celle-ci appelle à la réflexion sur sa propre esthétique (Pavis 209; article « Mise en abyme »). Or, si je suis arrivée à cette lecture de la pièce à partir de l'étude de la représentation de la gloire féminine (d'Oreye de Lantremange 39-131), je vois néanmoins le point de départ et la clé de voûte de cette autoréflexivité non dans le personnage éponyme, féminin et central de la pièce, la reine Crisante, mais, de façon quelque peu décalée, dans un autre protagoniste, son époux, le roi « à l'envers », Antioche.

1. La fable de *Crisante*

La scène est en Grèce, à Corinthe, juste après la prise de la ville par les Romains. Capturée par l'ennemi, alors que son époux Antioche, roi de Corinthe, a réussi à se sauver, Crisante est retenue comme otage, harcelée puis violée par l'officier à la garde de qui elle avait été confiée. Libérée par son agresseur, elle réussit à rejoindre son époux, Antioche, qui, la croyant coupable, la renvoie. Pour recouvrer son honneur, Crisante se présente alors devant le tribunal de ses ennemis et réclame justice pour l'outrage qui lui a été fait. Cassie, son agresseur, torturé par le remords, avoue tout de suite son crime. Crisante obtient donc gain de cause, ainsi que, littéralement parlant, la tête du criminel. Elle retourne alors chez Antioche ; forçant l'entrée de sa chambre, elle jette à ses pieds la tête coupée et se poignarde devant lui. Ce n'est qu'alors que le roi se rend compte de son erreur et, de désespoir, se tue sur le corps de sa femme.

2. L'alternative du dénouement

Revenons à la question du dénouement. A l'époque, deux possibilités se présentent aux auteurs dramatiques : le dénouement heureux, qui

caractérise en général la tragi-comédie ou, au contraire, comme le pratique volontiers la tragédie de la première moitié du XVII^e siècle, un dénouement « non seulement funeste mais particulièrement sanglant et horrible » -je reprends ici les termes de Jacques Scherer (135). C'est la deuxième possibilité qu'a choisie Rotrou, pour sa tragédie de *Crisante*, même si, pour ce faire, il a dû modifier le récit de Plutarque dont il s'était inspiré et inventer de toutes pièces le personnage d'Antioche.⁵

3. Le rôle d'Antioche dans l'action et le dénouement de *Crisante*

L'intrigue est divisée en deux parties par la perpétration du viol de Crisante par Cassie : il y a l'avant et l'après du crime. Ce qui constitue le moteur de l'action, c'est l'enchaînement de deux quêtes : celle de Cassie, qui veut obtenir Crisante (actes I et II), puis celle de Crisante qui veut restaurer son honneur (actes III à V).⁶ Quant à Antioche, il a des velléités et des regrets, mais pas de désir qui le propulse dans l'action. Durant tout le cours des événements, il reste caché dans un fort, à l'abri des Romains. Décalé spatialement, et en retrait dans l'action, Antioche pourtant se constitue progressivement comme un pôle de plus en plus important dans la tragédie. C'est son action antérieure au début de la pièce (il a pris la fuite en laissant son épouse aux mains des vainqueurs) qui a permis à la tragédie de se constituer. C'est lui aussi qui, à un moment décisif, oriente l'action vers son dénouement : en accusant Crisante et en la renvoyant à l'ennemi, il détermine celle-ci à accomplir seule sa vengeance et la met dans l'obligation morale de se suicider pour lui prouver son innocence. C'est lui, enfin, qui clôt la pièce par sa propre mort. Malgré l'attitude défaitiste qui caractérise le personnage au niveau de la fiction, son intervention dans l'action est donc déterminante, puisqu'elle consiste à établir, puis à dénouer la tragédie.

Or, la tragédie s'achève sur un vide : vide de protagonistes d'abord, puisque les trois personnages principaux meurent ; vide de sens aussi, dans la mesure où le dénouement paraît « absurde » et ne semble se faire au profit de personne ni de rien. Ce vide devient manifeste quand on envisage le déroulement de l'action par rapport à la principale valeur de référence dans la pièce, à savoir, la gloire. Je ne peux ici que pointer quelques aspects. La tragédie s'ouvre sur la gloire de Rome, qu'exalte le général romain Manilie : celle-ci s'érige à travers les conquêtes militaires, mais la véritable victoire de Rome est morale et légale. Voilà

pourquoi Manilie enjoint à ses capitaines de respecter l'honneur de leur prisonnière et, pour plus de sécurité, il en confie la garde à Cassie. Ceci explique aussi qu'après avoir involontairement favorisé le crime, Manilie n'ait d'autre alternative, pour sauver la gloire de Rome, que d'infliger la peine capitale à son fidèle second. C'est également par rapport à cette morale de la gloire qu'il faut comprendre les affres de Cassie après son acte : il est conscient d'avoir perdu sa dignité d'homme et de Romain. Sa déchéance est tragique. Quant à Antioche, il évolue dans un autre registre. Ses attitudes et ses actes sont constamment contraires à ce qu'auraient exigé, dans une tragédie, la gloire royale et l'honneur conjugal. Jusqu'à son suicide, qui, loin d'être une affirmation de lui-même ou d'un idéal, est un acte de renonciation. Sa mort complète la disparition de la société et des valeurs pour lesquelles Crisante vient de sacrifier sa vie. Que reste-t-il donc au dénouement ? La gloire romaine ? Les Romains sont absents au dernier acte, qui est celui d'Antioche. Ce vide final, qui est en grande partie l'œuvre du personnage du roi déchu, est encore souligné par l'attitude des témoins, en conclusion de la tragédie : étrangement, ceux-ci déclarent ne pas pouvoir supporter l'horreur de la situation et décident de s'éclipser.

4. La caractérisation burlesque d'Antioche

En ce qui concerne la caractérisation du personnage, il faut savoir qu'à l'exception du renvoi de Crisante et de son suicide final, Antioche passe le plus clair de son temps, seul en scène, à se lamenter sur sa perte et à déplorer l'inconstance du sort ; la plus grande partie de son rôle consistant en monologues, stances et faux dialogues avec ses confidents. Certes, on peut voir là une survivance de la tragédie de déploration du XVI^e siècle, dans laquelle le spectateur sait depuis le début de la pièce que le sort des protagonistes est scellé, et où la plainte a pour fonction de créer le pathétique. Mais ici, le contexte esthétique est différent : dans le cadre de leurs épreuves, les personnages sont doués de la possibilité d'agir ; l'action rebondit sans cesse et le suspense se maintient jusqu'à la fin de la dernière scène. L'attitude fataliste d'Antioche contraste en particulier avec l'esprit d'initiative et l'énergie déployée par sa partenaire Crisante. Ce contraste, accentué par l'aspect répétitif des plaintes du personnage à chacune de ses apparitions, lui donne un côté plus comique que tragique.

On aura noté aussi que, personnage d'époux et de roi dans une tragédie de l'honneur, Antioche est vraiment en dessous de tout. Il prend la fuite au lieu de mourir au champ d'honneur ; il abandonne sa femme aux mains de l'ennemi, refuse d'assumer son rôle dans la vengeance du crime commis contre elle (traditionnellement un rôle masculin) et finit par se suicider pour échapper définitivement à ses responsabilités. Et il a, en plus, le front d'accuser ses sujets des malheurs qui l'accablent, et de reprocher à son épouse de ne pas s'être conformée aux règles de l'honneur. Quand ses conseillers l'exhortent à la constance dans l'adversité, un des leitmotivs sénéquiens du thème de la gloire dans la tragédie de l'époque, il leur reproche de venir troubler son chagrin ; et, désespérant de se faire obéir, il n'hésite pas à s'agenouiller comiquement devant eux pour leur enjoindre de quitter la pièce. Qu'on ne me dise pas qu'Antioche, même vaincu, se comporte en roi de tragédie !

5. Le burlesque comme révélateur des conventions théâtrales

Dans cette tragédie de la gloire, on a vu une remise en question implicite de l'honneur et de la gloire, dont l'un des points de départ se situe dans l'égoïsme fondamental du personnage d'Antioche (Van Baelen 85). Quant à ma lecture de la pièce, elle se situe, non sur le plan moral, mais sur celui de l'esthétique. D'Antioche, je dirais qu'il est pour le spectateur le lieu d'un renversement de perspective. Roi burlesque, il introduit dans la pièce la possibilité d'un autre regard et parle d'un autre lieu. Autre lieu géographique, bien sûr, mais pas seulement. Selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, « le burlesque est un style et un principe esthétique de composition qui consiste à inverser les signes de l'univers représenté, à traiter noblement du trivial et trivialement du noble, suivant en cela le principe baroque du monde à l'envers » (36-3; « Burlesque »). Si la dimension burlesque d'Antioche n'est pas immédiatement perceptible, c'est probablement parce qu'elle se crée progressivement et de façon subtile. Elle est le résultat d'un entrecroisement de signes se situant au niveau du décalage dans l'action, le discours, les gestes, etc. du personnage. Mais qu'en est-il du noble et du trivial, ainsi que du monde à l'envers ? Doit-on dire, par exemple, qu'Antioche est un « loser » habillé en roi de tragédie et s'agit-il dans ce cas du traitement noble du trivial ? Faut-il dire, au contraire, qu'Antioche étant un roi de tragédie qui s'agenouille devant ses confidents, ce qui relève plutôt du style de la comédie ou même de la farce, qu'on a affaire au traitement trivial du

noble ? On pourrait bien sûr invoquer le mélange des genres de la tragédie dite baroque, mais je pense que ce n'est pas vraiment le cas dans *Crisante*. En fait, il faudrait dire d'Antioche qu'il est un roi de tragédie imitant un roi de tragédie. Je dirais alors, en utilisant un peu hors contexte une citation de Pavis, que le burlesque dans *Crisante* « oppose une façon sérieuse de se comporter [en l'occurrence dans une tragédie] et sa déconstruction comique par un dérèglement inattendu » (37). Voilà où se situe le décalage dont j'ai parlé : il provient de la parodie du genre. Or, toujours selon Pavis, la parodie au théâtre « se traduira par un regain de théâtralité et une rupture de l'illusion, par une trop grande insistance sur les marques du jeu théâtral (exagération de la déclamation, du pathos, du tragique, des effets scéniques, etc.) ». Dans le phénomène de la double communication théâtrale, la parodie « subordonne la communication interne (celle de la scène) à la communication externe (entre scène et salle) » (Pavis 242-243; « Parodie »).

Si Antioche est le point de départ de cette rupture de l'illusion mimétique, il n'est pas le seul à jouer ce rôle. Le personnage de Crisante, qui gravite entre deux pôles masculins, le pôle romain et le pôle Antioche, est marqué lui aussi de l'empreinte parodique. Il semble osciller entre deux types de « comportement », c'est-à-dire, de traitement par l'auteur dramatique. D'une part, le personnage de l'héroïne témoigne d'un traitement tragique « sérieux », caractérisé par la vraisemblance, laquelle tend au « réalisme » psychologique, à « l'imitation de la nature » (de la « belle » nature) et vise à la création de l'illusion fictive et dramatique : le spectateur adhère à l'histoire et au spectacle. D'autre part, le personnage exhibe une outrance dans la violence, ainsi que dans les marques du jeu théâtral qui fait rire, ce qui a pour résultat de rompre l'illusion par une distanciation critique et de faire prendre conscience au spectateur des procédés du genre : c'est le cas, par exemple, au moment où Crisante poignarde sa suivante Orante, qui se faisait la messagère des propositions de Cassie ; puis, (il s'agit toujours de Crisante) est fort opportunément « empêchée » de se poignarder elle-même par Cassie ; c'est aussi le cas au dénouement, quand Crisante, hors d'elle-même, surgit sur scène en exhibant la tête coupée de Cassie et la lance aux pieds d'Antioche, avant de se poignarder, avec succès cette fois, suivie en cela par son mari. Quand on s'interroge sur les raisons d'un tel dénouement, qui paraît aussi exagéré qu'inutile - inutile au « sens » de la tragédie-, on a l'impression que, tout simplement, il fallait bien que

celle-ci s'achève. Et je crois effectivement que c'est ce qui se passe. On va voir tout de suite comment.

6. Le dénouement de *Crisante* comme image du dénouement tragique

Pour mieux comprendre le sens du dénouement de *Crisante*, il faut replacer la création de la pièce (1635) dans le contexte historique de l'évolution de la tragédie. A propos des traditions du dénouement, Jacques Scherer explique que, dans la première moitié du siècle, « le dénouement [de la tragédie] est volontiers, non seulement funeste, mais particulièrement sanglant et horrible » (135). C'est en effet, dit-il, par son dénouement surtout que la tragédie essaie de s'affirmer face au genre rival de la tragi-comédie, qui se caractérise en général par un dénouement heureux. Les choses commencent à changer à partir de 1636 environ, quand le succès de quelques grandes tragédies va assurer au genre un nouveau prestige. En quelques années, dit toujours Scherer, la tragédie va avoir l'idée d'emprunter à la tragi-comédie son dénouement heureux, qui reste un de ses agréments les plus appréciés du public. A ce point de vue, l'influence du *Cinna* de Corneille (1640) est décisive. Son exemple sera suivi par Du Ryer avec *Esther*, *Scévole* et *Thémistocle*. L'œuvre ultérieure de Corneille comprend plusieurs exemples de tragédies qui finissent bien. Une des formes que prend souvent le dénouement est la mort du personnage antipathique, tyran ou traître, et le bonheur consécutif des héros et même leur mariage (*Rodogune*, *Héraclius*, *Pertharite*, *Attila*). Pour compléter ce tableau, disons que dans les tragédies de la seconde moitié du XVIIe siècle, il n'est même plus nécessaire qu'un personnage meure (Scherer 135-139).

Revenons à la question du dénouement de *Crisante*. Posons le problème de la façon suivante. La pièce aurait pu, à peu de choses près, s'arrêter à l'acte quatrième, c'est-à-dire, après la mort de Cassie: l'on aurait eu alors une tragédie qui s'achevait sur la restauration de l'ordre de l'univers après la crise. La réduction de la fable à une phrase minimale⁷ donne alors ceci: *en violant Crisante, Cassie introduit un déséquilibre dans l'univers de la gloire romaine, ainsi que dans l'ordre de l'honneur personnel de Crisante. Crisante rétablit cet équilibre en poursuivant et obtenant le châtiement de Cassie. On aurait alors eu affaire à une tragédie au dénouement « heureux », avec mort du criminel, mais survie de l'héroïne, un dénouement comme on en trouve dans la*

tragi-comédie, un dénouement qui deviendra possible dans la tragédie au cours de la décade suivante, dont des théoriciens reconnaissent déjà la valeur à la fin des années 1630, mais auquel probablement on pensait et aspirait depuis un certain temps déjà.⁸

C'est une hypothèse. Sur base de celle-ci, on peut formuler de la façon suivante la phrase minimale (commentée) du récit de la tragédie, telle que Rotrou l'a écrite: *en violant Crisante, Cassie introduit un déséquilibre dans l'univers de la gloire romaine, ainsi que dans l'ordre de l'honneur personnel de Crisante. Crisante rétablit cet équilibre en poursuivant et obtenant le châtement de Cassie. Mais la tragédie demande un dénouement « non seulement funeste, mais particulièrement sanglant et horrible ».* En exigeant de Crisante son suicide pour prouver son innocence et en se tuant lui-même par désespoir, Antioche donne un dénouement particulièrement sanglant et horrible à la tragédie. De cette façon, le dénouement de Crisante est un dénouement imitant un dénouement de tragédie. Il prend son sens du point de vue de la réflexion sur l'esthétique dramatique.

7. Mise en abyme de l'alternative-dénouement

Il n'y a pas qu'Antioche et Crisante qui agissent manifestement pour le compte de la tragédie, d'autres personnages aussi s'acquittent de ce rôle. Nous en avons un très bel exemple dans une tirade de Marcie, confidente de Crisante. Dans ce passage, il semble que, par la bouche de la suivante, ce soit la tragédie elle-même qui parle et se contemple dans ses possibilités de dénouement.

Nous sommes à la première scène de l'acte III, au début de laquelle le spectateur apprend de la bouche de la reine l'outrage dont elle a été l'objet. Elle voudrait se donner la mort, mais sa fidèle suivante Marcie s'efforce de la détourner de ce projet. Il s'agit d'une scène dont la théâtralité est marquée par des effets pathétiques évidents. Rappelons qu'il s'agit d'une scène extérieure, la seule de la tragédie. Hors de la ville et soutenue par Marcie, Crisante s'achemine vers un lieu qui ne sera précisé qu'à la fin de la scène, quand le spectateur apprendra qu'elles arrivent en vue du fort d'Antioche.

Mais voyons le passage en question. A Crisante qui se reproche son hésitation à se donner la mort :

MARCIE

Si la mort à vos yeux est un objet si doux,
Mourez avecques gloire aux yeux de votre époux ;
Rempportez cet honneur, que ce généreux prince,
Qui n'a pleuré grandeur, biens, sceptre, ni Province,
Sur votre sang versé laisse couler des pleurs,
Et s'immole après vous à ses justes douleurs.

C'est le premier parti de l'alternative. Voici le second :

Ou plutôt, sauvez-lui le bien seul qu'il respire.
Vous passez sa grandeur, son sceptre et son Empire ;
La perte de vos jours serait son pire coup,
Et conservant Crisante, il conserve beaucoup.
Nous approchons du fort dont il fait sa retraite,
Et dont il vous parla le jour de sa défaite ;
C'est là qu'il recevra le bien de vous revoir,
D'autant plus chèrement, qu'il passe son espoir.
(Rotrou, *Théâtre complet* 4:111-110; vers 729-742)

Cette alternative évoquée par Marcie, pour Crisante et pour le spectateur, sous forme de tableaux enchâssés dans le dialogue dramatique, je l'envisage à la fois comme une forme de théâtre dans le théâtre et comme un exemple d'autoréflexivité/autoréférentialité de la tragédie. On aura reconnu dans l'alternative qui s'offre à Crisante celle devant laquelle se trouve la tragédie quant à son dénouement. Le premier parti est celui du dénouement non seulement funeste, mais particulièrement sanglant et horrible, tel que l'exigent les règles de l'honneur et celles de la tragédie. C'est aussi le parti de la gloire. La scène évoquée par Marcie constitue l'image spéculaire de la représentation⁹ glorieuse de l'héroïne. Le second parti est celui du dénouement heureux, celui qui ne sera pas réalisé dans la tragédie, mais que pourtant la tragédie réalise ici sous forme d'image en abyme.

Selon Anne Ubersfeld (35-42), le théâtre dans le théâtre a pour particularité de changer le signe de l'illusion théâtrale et de dénoncer celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure. Le théâtre dans le théâtre « dit non le réel, mais le vrai » (39). La scène des comédiens dans *Hamlet*, par exemple, ou dans *Le véritable Saint-Genest* de Rotrou sont des illustrations de cette théorie.¹⁰

Si nous acceptons cette théorie, si le théâtre dans le théâtre doit révéler le vrai, alors quelle est la vérité mise à jour par l'alternative-dénouement envisagée sous l'angle du théâtre dans le théâtre? C'est ce que je vais examiner à présent.

La deuxième possibilité d'abord, celle du dénouement heureux, celle où Antioche prise la vie de Crisante plus que grandeur, sceptre et empire : on sait que ce n'est pas le dénouement qui a été choisi et on peut donc l'éliminer. Reste la première possibilité, celle du dénouement malheureux, au cours duquel Crisante se tue devant son époux et celui-ci, désespéré de sa perte, la suit dans la mort : il semble que ce soit bien celui auquel le spectateur aura droit. Mais est-ce si sûr ? Retournons à la description de Marcie :

Mourez avecques gloire aux yeux de votre époux ;
Rempotez cet honneur, que ce généreux prince,
Qui n'a pleuré grandeur, biens, sceptre, ni Province,
Sur votre sang versé laisse couler des pleurs,
Et s'immole après vous à ses justes douleurs.

Il y a manifestement quelque chose qui « cloche » : « ce généreux prince ». Généreux : « Qui a l'ame grande et noble, et qui préfère l'honneur à tout autre intérêt ». Générosité : « Grandeur d'ame, de courage, de magnanimité, bravoure, libéralité et toute autre qualité qui fait le généreux » (Furetière; articles « Genereux » et « Generosité »). Antioche, généreux? De même : « Qui n'a pleuré grandeur, biens, sceptre, ni Province ». Il est vrai qu'Antioche a déclaré regretter Crisante par-dessus tout, mais cela ne l'a pas empêché quand même de pleurer grandeur, biens, sceptre et province. Pleurer? Antioche n'a pas fait autre chose que cela sur scène. Pour le spectateur, qui a assisté et assistera encore aux lamentations d'Antioche, c'est plutôt amusant. Ainsi la vérité de ce dénouement est-elle, elle aussi, battue en brèche par la description de l'image glorieuse d'Antioche: le texte la déconstruit sous les yeux du spectateur au moment même où il la crée. Ainsi en va-t-il de celle de Crisante qui reposait en grande partie sur celle de son « généreux prince » d'époux.

Où se trouve alors la vérité promise par le théâtre dans le théâtre ? La vérité, c'est d'abord l'existence de l'alternative: pour la tragédie, il n'y a pas qu'une seule possibilité de dénouement, le dénouement sanglant et horrible, mais il en existe une autre qui peut-être apporterait

plus de satisfaction au spectateur. C'est ensuite que, dans le cours de l'action, le choix du dénouement ne revient pas à Crisante, mais à Antioche. C'était, en effet, sur le haut degré d'estime qu'il avait pour elle que reposait le second parti de l'alternative; celui-ci une fois éliminé, il ne reste plus à Crisante qu'à « choisir » le premier. Or, on a vu qu'Antioche agissait pour le compte de la tragédie. L'héroïne n'est donc pas aussi libre qu'elle le croit du choix de son héroïsme, mais celui-ci s'inscrit dans un programme artistique préétabli, celui des codes et conventions du genre. La vérité, enfin, du point de vue de la gloire du personnage, telle qu'elle apparaît dans le miroir tendu par Marcie-dramaturge, c'est qu'elle se crée sous le regard des personnages et celui du spectateur et qu'elle est construite par l'ensemble des données ou signes de la représentation. L'image glorieuse de l'héroïne allant jusqu'à l'ultime sacrifice pour s'acquitter des exigences de l'honneur ne peut resplendir quand s'éteint celle de son partenaire masculin. Elle se modifie aussi face à la présence virtuelle d'une autre possibilité de dénouement.

En conclusion, je dirai que, du point de vue de l'autoréflexivité, le rôle du personnage d'Antioche est double. D'abord, il induit progressivement, de la part du spectateur, une mise à distance par rapport à la pièce qui est en train de se dérouler sous ses yeux; son côté marginal, voire burlesque, pénètre subrepticement le monde violent et passionné de la tragédie, y introduisant le thème baroque du monde à l'envers, en l'occurrence, celui du roi à l'envers. D'autre part, du point de vue de la structure narrative globale, dans laquelle les personnages s'insèrent et prennent leur sens, l'action de ce roi à l'envers va si visiblement à l'encontre de ses propres intérêts (ses intérêts au niveau de la fiction), et si manifestement dans le sens du déroulement de la Tragédie, qu'il finit par apparaître comme le principal représentant de celle-ci. Si l'on se souvient qu'Antioche n'est pas seulement responsable du dénouement, mais également, par son action antérieure au début de la pièce, de la situation de départ, on peut le considérer comme le véritable sujet de l'action, agissant pour le compte de la Tragédie. En constituant et dénouant la tragédie, Antioche agit à l'instigation de celle-ci, ainsi qu'à son intention. A la fois roi et parodie de roi, ce personnage conduit l'action à un dénouement qui est aussi une parodie de dénouement. Ainsi, en donnant au spectateur la possibilité de prendre conscience des conventions qui règlent l'illusion théâtrale, il révèle du même coup celles qui ordonnent le déroulement de la tragédie et soulève une interrogation sur celles-ci.

NOTES

¹ Selon Alice Duroux, éditrice de la pièce à la Société des Textes Français Modernes, *Crisante* est la tragédie de Rotrou « qui a suscité le moins de commentaires –sinon d'intérêt– de la part des spécialistes » (Rotrou, *Théâtre complet 4*: 9). Pour une présentation générale de la pièce, voir Lancaster 65-67 et Rotrou, *Théâtre complet 4*: 9-63.

² L'intrigue de *Crisante* est bien construite et s'organise autour d'un crime (il y a unité d'action) ; les événements, qui s'enchaînent selon une logique de cause à effet, naissent, non du hasard ou de causes externes, mais des passions des protagonistes (Rotrou, *Théâtre complet 4*: 28-31).

³ Le thème du viol était loin d'être exceptionnel dans la tragédie de la première moitié du XVII^e siècle. Sur ce thème, il y avait eu notamment *Scédase*, *Pantheé* et *Timoclée* d'Alexandre Hardy ; il y aura *La Lucrese romaine* de Chevreau et *Lucrece* de Du Ryer ; et enfin *Théodore* de Corneille. Dans *Scédase*, un double viol a lieu, non dans les coulisses, mais sur la scène.

⁴ Sarrasin, en 1639, dans sa préface (*Discours de la tragédie*) à *L'Amour tyrannique*, tragi-comédie de Scudéry ; ainsi que l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* (publiée en 1657, mais conçue et sans doute en partie rédigée bien antérieurement à cette date) (Scherer 137).

⁵ La fable est extraite des *Vertueux faits des femmes* de Plutarque et figure aussi chez d'autres auteurs. Dans sa version originale, l'histoire se déroule en Asie Mineure, au II^e siècle avant J.C., pendant la guerre contre les Romains. Chiomara, femme d'un chef galate, c'est-à-dire, celte, est prisonnière de guerre et violée par un centurion romain. Par la suite, celui-ci, poussé par l'avarice, en demande une rançon. Pendant le paiement de la rançon, Chiomara ordonne à un des Galates de couper la tête au centurion. Elle rapporte la tête coupée à son mari, comme preuve de ce qu'elle n'avait pas consenti à la perte de son honneur. L'anecdote s'achève sur une note positive : l'évocation non seulement de la survie ultérieure, mais aussi du grand cœur et du bon entendement de l'héroïne. Voir la traduction du récit de Plutarque par Jacques Amyot, parue en 1572 : *Les Œuvres morales et mêlées de Plutarque*. Mouton Editeur, Johnson Reprint Corporation, S.R., Publisher Ltd. 1971, tome I. 139. (références citées par Alice Duroux dans Rotrou, *Théâtre complet 4*: 14-15). Pour les autres auteurs, voir Lancaster 65-67 : ce sont Tite-Live (Histoire romaine. XXXVIII, 24) et Valère Maxime (VI, I).

⁶ Si je parle de quête, c'est en référence au modèle actantiel de Greimas (*Sémantique structurale*), adapté au théâtre par Anne Ubersfeld (43-67). Le modèle (ou schéma) actantiel permet de voir comment, dans une pièce de théâtre, l'action et l'ensemble des actants s'organisent autour de la quête du sujet pour son objet. Le sujet, qui n'est pas nécessairement le personnage principal, est donc celui dont le désir propulse l'action vers l'avant. Le moteur de

l'action est donc constitué du couple sujet-objet. Ainsi au cours des deux premiers actes, Crisante se trouve en position défensive et c'est le désir que Cassie éprouve pour elle qui entraîne l'action ; au contraire, à partir de l'acte III, c'est la quête que Crisante entreprend pour restaurer son honneur qui devient le moteur de la pièce. Cela ne signifie pas que Cassie disparaisse comme sujet, mais torturé par un atroce sentiment de culpabilité, il ne cherche plus qu'à avouer et expier son crime ; sa quête vient dès lors soutenir le désir de vengeance et de justification de Crisante.

⁷ Selon la méthode brechtienne dans le *Petit Organon* (voir Pavis 16 ; "Analyse du récit").

⁸ *Crisante* est probablement la deuxième tragédie de Rotrou (Rotrou, *Théâtre complet 4*: 9). Notons que la première tragédie de l'auteur, *L'Hercule mourant*, offre au contraire l'image d'un dénouement qu'on peut qualifier d'« heureux » : mort dramatique et déification d'Hercule, s'accompagnant de la libération du couple d'amants, auparavant opprimés par la passion jalouse qui animait le héros lors de sa vie terrestre (Rotrou, *Théâtre complet 2*: 31 ; 33 ; 35). S'inspirant de *L'Hercule sur l'Oeta*, tragédie de Sénèque qui s'achève dans le sang, Rotrou a joué avec ses modèles littéraires, tout comme il le fera dans *Crisante*. Dans *L'Hercule mourant*, c'est l'invention du personnage d'Arcas et de son amour partagé pour Iole, captive d'Hercule, qui lui a permis d'orienter de façon originale le dénouement de sa tragédie.

⁹ C'est-à-dire, l'acte de "rendre présent dans l'instant de la présentation scénique" (Pavis 302-303 ; "Représentation théâtrale").

¹⁰ Du théâtre, Anne Ubersfeld, dont je reprends ici l'argumentation (35-42), dit qu'il a le statut du rêve et qu'il est marqué par ce que Freud appelle la *dénégation*. Celle-ci est un processus qui, au cours du rêve par exemple, « fait venir à la conscience des éléments refoulés et qui sont en même temps niés » (Pavis 86 ; « Dénégation »). Appliquée au théâtre, la dénégalion fait que le récepteur du message théâtral considère celui-ci « comme non réel ou plus exactement comme non vrai » (Ubersfeld 35). Ainsi une chaise réelle, une fois qu'elle est sur la scène, n'appartient-elle plus au monde quotidien du spectateur. C'est une chaise réelle mais en même temps, ce n'en est pas une. Elle est là, mais en même temps, elle est niée comme telle, frappée d'irréalité, marquée, comme dit Ubersfeld, du signe moins. Il en est de même du comédien et de tout ce qui se passe sur la scène. Selon Ubersfeld la dénégalion va de pair avec la *mimésis* et la *catharsis*. Avec la mimésis, parce que c'est le phénomène de dénégalion qui constitue ce que le spectateur voit sur la scène en *imitation* des êtres et de leurs actions : la chaise que je vois sur la scène n'est pas une chaise réelle, mais l'imitation de celle-ci dans un univers qui n'est pas mon univers quotidien, mais une imitation ou image de celui-ci (ou de l'image que je m'en fais). La dénégalion va aussi de pair avec la catharsis, parce que le plaisir de l'*illusion* et de l'*identification* repose sur un double mouvement de

dénégation : je sais que le personnage que je vois agir et souffrir sur la scène n'est pas moi, mais tout de même, si c'était moi ! (Mannoni 161-183; Pavis 167-169; « Illusion »). C'est pourquoi, dit Ubersfeld, « de même que le rêve accomplit d'une certaine façon les désirs du dormeur, par la construction du fantasme, de même la construction d'un réel concret qui est en même temps l'objet d'un jugement qui en nie l'insertion dans la réalité, libère le spectateur, qui voit s'accomplir ou s'exorciser ses craintes et ses désirs, sans qu'il en soit la victime, mais non sans sa participation » (36).

C'est à partir de ces considérations sur le statut du théâtre qu'il faut envisager celui du théâtre dans le théâtre : « A l'intérieur de l'espace scénique se construit [...] une zone privilégiée où le théâtre se dit comme tel (tréteaux, chansons, chœur, adresse au spectateur). On sait après Freud que, lorsqu'on rêve qu'on rêve, le rêve intérieur au rêve dit la vérité. Par une double dénéga-tion, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. De même le "théâtre dans le théâtre" dit non le réel, mais le vrai, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure » (Ubersfeld 39).

OUVRAGES CITÉS

- d'Oreye de Lantremange, Hélène. « La représentation de la gloire féminine dans la tragédie française de la première moitié du XVII^e siècle : 'Crisante' de Jean Rotrou et 'La Mariane' de François de Tristan L'Hermite ». *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences (DAIA)*. 2003 June; 63 (12): 4330 (University of Tennessee Knoxville, 2002).
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*. (La Haye-Rotterdam; A. et R. Leers, 1690). Genève ; Slatkine Reprints, 1970. vol 2.

- Lancaster, H.C. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Part II: The Period of Corneille 1635-1651. vol. I. Baltimore, Maryland: Gordian Press, 1966 (réimpression).
- Mannoni, Octave. « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire ». *Clefs pour l'imaginaire*. Paris ; Le Seuil, 1969. 161-183.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- Rotrou, Jean de. *Théâtre complet 2. Hercule mourant, Antigone, Iphigénie*. Textes établis et présentés par Bénédicte Louvat, Dominique Moncond'huy et Alain Riffaud. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1999.
- Rotrou, Jean de. *Théâtre complet 4. Crisante, Le Véritable Saint Genest, Cosroes*. Textes établis et présentés par Alice Duroux, Pierre Pasquier, Christian Delmas. Paris: Société des Textes Français Modernes, 2001.
- Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1970.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.
- Van Baelen, Jacqueline. *Rotrou. Le héros tragique et la révolte*. Paris: Nizet, 1965.