



Anne Teulade, La réception de l'effet théâtral mise en spectacle dans deux pièces de Desfontaines.

Nous voudrions réfléchir au rapport qui peut exister entre le spectateur et un protagoniste singulier, le saint. Ce lien est rendu problématique par certains traits de ce personnage. Le saint est un personnage parfait et plein d'humilité. La perfection du saint le distingue du héros aristotélicien traditionnel, en lui interdisant de commettre une véritable faute. Cet aspect pose problème du point de vue de l'effet théâtral : un héros qui n'admet aucune faiblesse ne pourra pas susciter la crainte préconisée par Aristote, car il ne permet pas l'identification du spectateur. Par ailleurs, Nicole a pu souligner combien l'humilité fait du saint un héros anti-théâtral. Dans le *Traité de la comédie*, il affirme :

Le silence, la patience, la modération, la sagesse, la pauvreté, la pénitence ne sont pas des vertus dont la représentation puisse divertir les spectateurs ; (...). Ce serait un étrange personnage de Comédie qu'un Religieux modeste et silencieux. Il faut quelque chose de grand et d'élevé selon les hommes, et au moins quelque chose de vif et d'animé – ce qui ne se rencontre point dans la gravité et la sagesse chrétiennes. **1**

Les qualités du saint apparaissent donc contraires à l'idée de débordement qui conditionne l'expressivité théâtrale ; travaillées par la négation, elles se traduisent par une absence de manifestations sensibles : absence de paroles, de passions, d'excès et de fautes. Comment, dans ces conditions, peut-on faire exister ce héros non théâtral sur la scène : quel effet peut produire sur le spectateur un héros qui, replié sur sa seule intériorité, n'extérioriserait rien ?

A ce problème esthétique, les dramaturges ont apporté des solutions diverses : la plupart ont choisi un type particulier de saint, rebelle à l'autorité, et manifestant son opposition de manière verbale d'abord, puis en allant jusqu'au martyre. C'est le cas dans *Polyeucte* de Corneille, *Thomas Morus* et *Sainte Catherine de Puget de la Serre*, par exemple. L'extériorisation s'effectue là à travers le conflit verbal et elle débouche directement sur une action dramatique, la mort du héros.

Nous nous attacherons à un autre type de pièce, où le héros, se réfugiant dans l'absence, le silence et l'abnégation, est davantage conforme à ce qu'affirmait Nicole, et pose donc de manière particulièrement aiguë la question de l'effet théâtral, et du rapport au spectateur. Nous étudierons deux pièces de Nicolas-Marc Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache*, tragédie publiée en 1643 et *L'illustre Olympie ou le saint Alexis*, tragédie publiée en 1645. Ces deux pièces possèdent un point commun : le héros y entend un appel divin qui l'incite à quitter la cour, à tout abandonner de sa position sociale et à se réfugier dans l'errance solitaire. Les deux cas de figures divergent sur plusieurs points : Alexis est à la cour d'un empereur chrétien, Honorius, tandis qu'Eustache sert deux empereurs successifs, Trajan et Adrian, tous deux païens, ce qui le mènera à l'opposition et au martyre, à la toute fin de la pièce. Mais dans les deux cas, le parcours du héros est régi par l'éloignement plutôt que par la confrontation, par l'absence bien plus que par la revendication. Nous allons donc tenter de cerner comment le dramaturge pense la théâtralité de ces deux personnages et nous nous attacherons à dégager l'image du spectateur qu'il inscrit au cœur des deux intrigues, en contrepoint du comportement des deux protagonistes.

L'expression de soi dans l'isolement : l'information des spectateurs par le monologue

Le dispositif spécifique de ces deux pièces, qui isolent leur héros, se traduit par un trait récurrent de l'expression scénique. Alexis, comme Eustache, expriment leur intériorité à travers des apartés et des monologues, informant par là le spectateur de leurs mouvements internes.

Dans *Le Martyre de saint Eustache*, le protagoniste est d'emblée un héros solitaire : isolé dans la montagne, où il vient de rencontrer le Christ, il informe le spectateur de la conversion qui vient de s'opérer en lui. Rejoint par sa femme à qui il livre cet événement, il décide d'emmener sa famille au baptême. Dépossédé de tous ses biens par divers désastres, il se sent appelé par Dieu loin de la cour. Sa femme lui est enlevée par un pirate, ses enfants par deux animaux féroces, et dans chaque cas, il livre au spectateur son désarroi, qui n'altère pas sa confiance en Dieu, par le biais de monologues, dans la quatrième scène du deuxième acte. Il trouve alors sur son chemin un ermite, Anthéonor, à qui il narre ses malheurs, avant de s'épancher en solitaire dans de longues stances, dans la deuxième scène du troisième acte. Là, il exprime son abnégation dans le malheur, en confiant à la nature et à Dieu les mouvements de son cœur. Son épouse fait d'ailleurs de même dans la scène trois de l'acte quatre. La famille est finalement réunie par un concours de circonstances : Eustache rappelé par l'empereur mène une guerre contre les Perses, et il retrouve là son épouse et ses fils, au début du cinquième acte. Mais tout au long des quatre premiers actes, le héros livre ses pensées, ses tourments et sa foi chrétienne inaltérable dans des paroles adressées soit exclusivement aux spectateurs, soit en partie à des confidents (sa femme, Anthéonor) qui apparaissent comme de simples reflets de sa propre intériorité. L'humilité et l'abnégation devant les malheurs qui le frappent trouvent une expression scénique statique et en marge. *L'illustre Olympie* radicalise encore l'isolement du héros. La pièce débute par une scène où le père d'Alexis, Euphémien, demande à l'empereur, en récompense de ses services, de donner sa protégée Olympie comme épouse à son fils Alexis. Lorsque cette demande est acceptée par l'empereur et Olympie, Alexis réagit par un aparté adressé à lui-même et à Dieu :

Trop heureux Alexis ! hé bien que feras-tu ?
Cœur ingrat cede enfin, cede à tant de vertu.
Ouy cedons... Mais hélas ! qu'est-ce que je vay faire ?
Dois-je icy, grand Monarque, ou parler, ou me taire ?
L'excez de mon bonheur me dérobe la voix
Donne-moy, juste Ciel, moins de biens à la fois. **2**

Son trouble apparaît pour les seuls spectateurs, qui ne savent pas encore à quoi l'attribuer, et il dit bien la difficulté pour ce héros à faire émerger une parole sur la scène publique. Alexis accepte le bienfait qui lui est accordé, mais plus loin, il demande à sa suite de le laisser seul. Alors, dans la dernière scène du premier acte, il formule plus précisément les raisons de ses hésitations : il aime Olympie, mais Dieu lui a demandé de renoncer à cet amour et de quitter la cour. Après un monologue délibératif, il choisit finalement de partir. Dans cet acte, Alexis amorce donc un mouvement de retrait, qui se traduit par une parole de plus en plus solitaire : l'expression de ses pensées les plus intérieures s'effectue seulement une fois que la cour, puis sa suite, ont déserté la scène. Dans les deuxième et troisième actes, on suit de loin en loin le cheminement solitaire d'Alexis, que l'on voit dans un temple en train de se défaire de ses habits de cour, puis dans le coin du théâtre, après un naufrage, qui le ramène à proximité de Rome : dans ces deux scènes, c'est encore à travers le monologue que le héros s'exprime. Pendant ce temps, la vie à la cour continue : Olympie et la mère d'Alexis se lamentent, des prétendants tentent d'obtenir la main de la jeune fille abandonnée en plaidant leur cause auprès de l'empereur. Dans le quatrième acte, Alexis se fait passer pour un mendiant et retourne dans la demeure de son père, subissant là les brimades des serviteurs, et souffrant de rencontres répétées avec une Olympie poursuivie des assiduités de plusieurs jeunes gens. Alexis occupe donc à nouveau la scène qu'il avait pratiquement quittée pendant les deuxième et troisième actes, mais il revient en tant que personnage déguisé, dissimulant son identité et ses aspirations. C'est encore à travers un monologue qu'il révèle à la fin du quatrième acte son dernier projet, de mourir en montrant aux yeux de tous qui il a été.

Ainsi, en choisissant de porter à la scène des héros ballottés au gré des volontés de Dieu, se distinguant par leur seule abnégation face aux malheurs qui les frappent, les dramaturges sont contraints de réduire leur expressivité scénique à la forme du monologue. Celle-ci apparaît comme le seul mode d'extériorisation de ses personnages sans action, qui ne peuvent témoigner de leurs mouvements intérieurs qu'à travers une parole solitaire. Le spectateur est le destinataire privilégié et bien souvent exclusif de ces déploiements rhétoriques.

Au cœur de ce dispositif pour le moins singulier, le spectateur est donc largement pris en compte, mais cela ne va pas sans poser certains problèmes. Le plus souvent, le monologue n'est pas délibératif, il n'est pas non plus le reflet de passions enflammées et difficiles à contenir. Le recours à ce mode d'expression apparaît ici comme le seul artifice susceptible de constituer un lien entre le protagoniste et le spectateur, au risque de briser l'illusion théâtrale, au risque également de substituer à l'action une succession de déclamations statiques.

La nécessité de porter à la connaissance du spectateur des mouvements internes qui ne se traduisent par aucune action mène donc le dramaturge à un point limite, à une théâtralité qui ne serait que pure déclamation, et non action produite sous les yeux des spectateurs.

La mise en spectacle de la sainteté : de l'opacité au dévoilement spectaculaire

Le saint, personnage illisible pour les spectateurs internes

Le dramaturge ne s'en tient pourtant pas à cette expérience limite d'un personnage qui ne parlerait que pour le spectateur : ses héros sans actions, dont l'héroïsme intériorisé repose sur l'abnégation et l'humilité, deviennent des objets de commentaires pour les spectateurs internes que constituent l'empereur et la cour. Les deux pièces sont en effet articulées autour d'un décalage entre le déguisement et le dévoilement de la sainteté, qui fournit aux intrigues l'essentiel de leur tension dramatique.

Ainsi, dans le Martyre de saint Eustache, en contrepoint des errances du héros, l'empereur et ses courtisans Acace et Procule ne parviennent pas à interpréter le départ d'Eustache. Trajan veut récompenser Eustache pour tout l'appui qu'il a apporté à son empire, et lui donner le commandement de l'armée qu'il souhaite envoyer contre les Perses. Procule lui apprend qu'Eustache a dû quitter Rome sous les coups du sort : « la rigueur du sort l'a chassé de l'empire »

Ou bien les Dieux de sa gloire jaloux
Ont fait sur ce grand homme esclater leur courroux,
Foudroyé tous ses biens, ses maisons desolées,
Et par le feu du Ciel en un moment brûlées.
Si bien que se voyant en ce funeste état,
Depouillé des grandeurs, et de ce haut éclat
Qui le rendait naguère assez considérable,
Il erre maintenant inconnu, misérable,
Sans fortune, sans nom, sans amis, sans appui,
Accablé sans repos de misère, et d'ennuy. **3**

Trajan ordonne alors que l'on courre la terre et l'onde pour rendre Eustache à son état antérieur, le récompenser de ses mérites et le mettre comme prévu à la tête de l'armée. Autrement dit, tous se méprennent sur les raisons du départ d'Eustache, précisément parce que ce départ est dû à une métamorphose de son âme dont il n'ont pas connaissance. Plus loin, lorsqu'Acace et Procule retrouvent le héros dans sa retraite, ce dernier les suit à contre-cœur, voyant là encore une épreuve envoyée par Dieu. Les raisons de son retour à la cour demeurent opaques pour les deux courtisans qui croient flatter le goût des honneurs d'Eustache en lui restituant ses fonctions antérieures. Le quiproquo perdure au début de l'acte IV, où Trajan ordonne à Eustache de signaler sa valeur : il l'incite à donner en spectacle son courage, alors qu'Eustache n'obéit que par envie de mener à son terme un cheminement rempli d'épreuves. Eustache donne donc à la cour un spectacle illisible, totalement opaque. Les spectateurs internes possèdent un regard biaisé sur son comportement. Le saint propose des signes difficiles à interpréter, précisément parce que les mouvements qui l'animent se traduisent pas l'abnégation plutôt que par l'action.

Il en va de même dans L'illustre Olympie, où l'absence d'Alexis fait l'objet d'une lecture erronée. Exceptée Olympie qui se distingue par sa constance et sa fidélité à son époux, tous voient dans le départ du héros une trahison. Dans le troisième acte, Honorius dit ainsi à Olympie :

Souvenez-vous qu'après vous avoir abusée
D'un espoir décevant, il vous a méprisée,
Et que par une insigne & lâche cruauté
Il joint l'ingratitude à la déloyauté. **4**

Le prétendant Polidarque affirme également qu'Alexis est un traître, et à Olympie qui refuse d'entendre cela, il réplique : « Ce que je dis pourtant n'est pas sans fondement, / Et sa fuite Madame, est sans doute une marque » **5**. Là encore, la fuite du héros constitue un signe trop obscur pour être interprété justement. Dans le quatrième acte, lorsqu'Alexis revient à la cour, méconnaissable, il offre encore un spectacle incompréhensible à son entourage. Les serviteurs ne parviennent pas à cerner les raisons de son excessive humilité. Licas affirme : « L'exercice de Gueux qu'il fait avec tant d'art / N'est guère différent de celui de pendard » **6**. Il accuse Alexis d'hypocrisie, ne parvenant pas à croire que l'abnégation du mendiant ne cache pas quelque ruse : « Dés longtemps je connais les ruses de ces rustres, / Ils font tout Gueux qu'ils sont les personnes illustres. / Ils vivent sans soucis, & dans leur lâcheté / Ils accusent le sort de leur calamité » **7**. A toutes ces accusations, Alexis répond par une maxime sur l'illusion des apparences : « Il ne faut point juger de l'arbre par l'escorce » **8** : il signale bien par là que l'intériorité de son âme n'est guère accessible pour le spectateur.

Dans tous les cas, l'abnégation ne reçoit jamais une lecture exacte de la part de ceux qui en sont témoins. Les deuxième, troisième et quatrième actes de cette pièce disent bien l'impossibilité de lire la sainteté dans les gestes minimalistes qu'elle occasionne – fuite, absence, abnégation. Nicolas-Marc Desfontaines joue donc précisément avec l'idée que le saint est un personnage opaque : il met en scène l'effet problématique qu'il génère. En faisant du saint un spectacle à interpréter pour les autres personnages, il prend précisément pour objet la question de l'effet spectaculaire de la sainteté. Par ailleurs, si nous avons vu que la révélation monologuée de l'âme du saint ne permet aucune action, le fait de jouer avec l'opacité de ce personnage au comportement indéchiffrable confère en retour aux pièces une véritable dynamique, fondée sur le dévoilement problématique de la sainteté.

Le dévoilement de la sainteté au dénouement

La mise en spectacle de la sainteté apparaît bien, au dénouement, comme l'enjeu central des deux pièces de Desfontaines. Une métaphore de la théâtralité parcourt en effet Le Martyre de saint Eustache comme L'illustre Olympie : l'ermite Anthenor affirmait déjà à Eustache que la cour est une scène :

La Cour est une scène en merveilles féconde,
Qui fait changer de face au théâtre du monde.
C'est là que tout excelle en l'art des fictions. **9**

La théâtralité est ici entendue comme l'art du mensonge et des apparences trompeuses, et toute la question est bien, lorsqu'Eustache retourne à la cour, de faire éclater en ce lieu d'illusion un spectacle vrai, une merveille authentiquement chrétienne. Il en va de même pour Alexis, quand il échoue, après un naufrage, aux environs de Rome. Il affirme alors : « Rome est le champ d'honneur & l'illustre théâtre / Où le Ciel te commande aujourd'hui de combattre » **10**. Il s'agira également pour lui de signaler sa vertu sur une scène qui ne s'y prête guère.

Dans les deux pièces, la manifestation spectaculaire de la sainteté se produit au dernier acte. Le dispositif créé par le dramaturge est celui d'un spectacle dans le spectacle, donné à l'intention des spectateurs internes, afin de les désabuser et de leur montrer qu'Eustache est un chrétien soutenu par un Dieu supérieur aux idoles païennes, et qu'Alexis, loin d'être un traître, a souffert dans l'abnégation, dissimulé aux yeux de tous. Dans le Martyre de saint Eustache, la famille du héros est brûlée dans un taureau d'airain : on ne voit pas le martyr lui-même, mais le taureau est montré, associé à un spectacle miraculeux dévoilé aux personnages Acace et Procule. La didascalie indique : « L'ange tenant des palmes et des couronnes sur l'ouverture du Taureau brûlant chante l'air ensuivant » **11**. Le corps des saints est enclos dans le taureau, et surmonté par l'ange qui confère au spectacle un aspect miraculeux. D'un point de vue scénographique, l'espace occupé par le saint est donc symboliquement séparé de celui de la communauté humaine figuré par Acace et Procule, qui deviennent autant de spectateurs de cette scène.

Il en va de même dans L'illustre Olympie : là, le corps d'Alexis se trouve sur un lit de parade, qui figure encore une scène circonscrite au cœur de la scène. Le père d'Alexis voit d'abord un chœur d'anges chanter au-dessus du lit. Il appelle alors l'empereur et Olympie, qui découvre dans la main d'Alexis un billet indiquant quelle est sa vraie identité. La sainteté et la révélation de l'identité sont donc mises en scène au cœur même de ce dénouement prodigieux. Les deux pièces se terminent ainsi par une mise en abyme du spectacle de la sainteté, donnée à voir cette fois aux spectateurs internes que constituent les personnages. Les anges concourent à révéler une vérité enfouie dans l'âme des héros, qui n'était parvenue à aucune manifestation scénique autre que la déclamation monologuée à l'intention des spectateurs externes.

Ces dénouements spectaculaires permettent donc la superposition des savoirs des spectateurs externes et des spectateurs internes. Ils cristallisent la réflexion sur l'effet spectaculaire problématique de la sainteté qui a parcouru les deux œuvres, mettant en abyme les réactions et les émotions que doit susciter un tel personnage. Dans les deux pièces, c'est l'admiration qui prime : Acace et Procule sont immédiatement saisis par le concert angélique, et ils affirment :

Procule : O spectacle charmant !
Acace : O celeste merveille !
Procule : O prodige ! ô faveur à nulle autre pareille !
C'est le Dieu des Chrétiens qui se fait admirer.
Et c'est le seul aussi qu'il nous faut adorer :
Bénédictions avec eux cette heureuse aventure
Et tous à ces saints corps donnons la sépulture. **12**

Le spectacle produit donc à la fois le ravissement, l'admiration et la conversion de ces deux témoins. Il n'y a point de conversion dans l'illustre Olympie qui se déroule dans une cour déjà chrétienne, mais Euphémien est également traversé par le ravissement et l'admiration, à la vue du chœur des anges entourant le corps d'Alexis :

Qu'ay-je veu, qu'ay-je ouy, quel éclat radieux
M'a frappé tout ensemble, & l'oreille & les yeux ?
Quelle divine voix a charmé mon ouïe ?
Quels Astres juste Ciel ont ma veuë esbloüye ? **13**

Et plus loin : « O prodige ! ô merveille ! allons vers l'Empereur / Luy conter ce miracle, & le tirer d'erreur »
14. Ces dénouements prodigieux sont le lieu où émerge une poétique de l'admiration : ils mettent précisément en scène les émotions que doit susciter le spectacle de la sainteté.

L'esthétique de la surprise et de l'admiration constitue donc une manière de résoudre à la fois le problème d'un spectacle de la sainteté illisible et celui du personnage parfait. Le passage chez les spectateurs internes de la méprise au savoir ne peut s'effectuer qu'à travers le renversement prodigieux : la surprise causée par la merveille est la condition nécessaire pour que les personnages deviennent réellement spectateurs de la vertu paroxystique du saint. En ce sens, le renversement prodigieux possède une fonction dramaturgique de désabusement, en rendant visible pour tous ce qui n'était jusqu'alors accessible qu'aux spectateurs externes. Mais ce dispositif rend également perceptible l'effet spécifique qu'induit un tel spectacle, l'admiration, et il programme ainsi les réactions que peut susciter un personnage parfait, ce qui, nous l'avons suggéré en introduction, est loin d'être évident, dans la mesure où la perfection ne permet pas une catharsis traditionnelle mêlant la pitié et la crainte.

Conclusion :

Nous avons voulu montrer que ces pièces réfléchissent et mettent en scène la réception du spectacle de la sainteté. Jouant sur les méprises et les problèmes que génère la mise en scène d'un personnage se distinguant par son abnégation, les deux pièces de Nicolas-Marc Desfontaines intègrent dans leur structure même un questionnement sur l'effet que peut produire le personnage du saint. En articulant ses pièces autour de la tension entre ce que savent les spectateurs externes et les personnages, le dramaturge crée un effet d'attente qu'il comble au dénouement par une révélation prodigieuse. Le dévoilement possède donc une fonction dramatique : il dissipe l'illusion, apporte le désabusement et souligne la supériorité de Dieu. Mais ce faisant, il esquisse une poétique du genre hagiographique, en cristallisant les effets du spectacle de la sainteté par la mise en abyme. Dans un genre qui repose sur un protagoniste dont la théâtralité a pu être mise en doute, ces deux pièces proposent une vraie réflexion sur les rapports entre la sainteté et le spectateur de théâtre. En diffractant au sein des œuvres des figures de spectateurs et des métaphores théâtrales plus ou moins actualisées, le dramaturge propose à l'avance une résolution originale aux problèmes que soulèvera Nicole dans son *Traité de la comédie*.

1. Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. Laurent Thirouin, 1998 [1667], Paris, Champon, 1999, p. 64. [renvoi]
2. Nicolas-Marc Desfontaines, *L'illustre Olympie ou le saint Alexis*, tragédie, Paris, Pierre Lamy, 1645, p. 10. [renvoi]
3. Nicolas-Marc Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache*, Paris, Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1643, pp. 20-21. [renvoi]
4. Nicolas-Marc Desfontaines, *L'illustre Olympie*, éd. cit., pp. 49-50. [renvoi]
5. *Ibid.*, p. 52. [renvoi]
6. *Ibid.*, p. 72. [renvoi]
7. *Ibid.*, p. 72. [renvoi]
8. *Ibid.*, p. 74. [renvoi]
9. Nicolas-Marc Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache*, éd. cit., p. 30. [renvoi]
10. Nicolas-Marc Desfontaines, *L'illustre Olympie*, éd. cit., p. 60. [renvoi]
11. Nicolas-Marc Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache*, éd. cit., p. 88. [renvoi]
12. *Ibid.*, p. 88. [renvoi]
13. Nicolas-Marc Desfontaines, *L'illustre Olympie*, p. 97. [renvoi]
14. *Ibid.*, p. 98. [renvoi]