



HAL
open science

**Le Veritable Saint Genest : un univers métaphorique? ”,
in Plus sur Rotrou. Ecrire le théâtre**

Gilles Siouffi

► **To cite this version:**

Gilles Siouffi. Le Veritable Saint Genest : un univers métaphorique? ”, in Plus sur Rotrou. Ecrire le théâtre. Plus sur Rotrou. Ecrire le théâtre, Paris, Editions Atlande,, Editions Atlande, p. 91-111., 2008. hal-03125856

HAL Id: hal-03125856

<https://hal.science/hal-03125856>

Submitted on 29 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *Le Véritable Saint Genest : un univers métaphorique ?* », in *Plus sur Rotrou. Ecrire le théâtre*, Paris, Editions Atlande, 2008, p. 91-111.

Le Véritable Saint Genest : un univers métaphorique ?

Gilles Siouffi, Université Paul Valéry (Montpellier)

Souvent jugé comme plus métaphorique que celui de son contemporain Corneille, le langage de Rotrou pose le problème de l'exploitation, en contexte tragique, d'un lexique dont les potentialités à la figure sont souvent codifiées, tout en exposant à la tentation de la « pointe ». Il peut être intéressant, alors, d'essayer de faire le point sur le fonctionnement de ce type de langage dans une pièce comme le *Véritable Saint Genest*, qui se situe génériquement en position assez contrainte, et historiquement à un moment charnière¹. Comme on le sait, en effet, l'invention stylistique utilisant comme matériau du langage figuré, métaphorique et/ou métonymique, sera de moins en moins bien tolérée, dans la tragédie, la seule manière pour un écrivain de préserver ce type d'expressivité étant de s'en tenir à des formules très répertoriées², ou de tisser entre un petit nombre d'images un réseau très cohérent. L'*Andromaque* de Racine en 1660 est peut-être le dernier moment où un dramaturge peut exploiter dans la tragédie la riche polyphonie que lui permettait l'interaction avec le langage galant, ou à tout le moins avec l'ingéniosité poétique ; mais Racine quittera bientôt cette première manière³. Dans *Phèdre*, des commentateurs ont bien mis en évidence la polarisation du lexique sur un nombre très restreint d'images (nuit, jour, flamme, noircir, nuage, etc.) construisant un univers efficace avant tout parce que très simple⁴. Qu'en est-il dans le *Saint Genest* ?

A la date de 1645, nombre d'historiens de la langue et du style considèrent le modèle de la pointe comme encore pertinent. En un sens, ils n'ont pas tort, au vu du nombre des théorisations contemporaines, le plus souvent influencées par les débats italiens et espagnols, et de la pratique importante de ce style en poésie. Toutefois, un examen approfondi du *Saint Genest* ne révèle pas, semble-t-il, un nombre aussi important de « pointes » qu'on pourrait le croire. En revanche – la question du « spectacle » a-t-elle joué dans ce sens ? -, on peut dire qu'il existe une vraie force du langage métaphorique dans la pièce, dont la polyvalence et l'ambiguïté rappellent l'univers figuré des vies de saints. Rotrou serait-il donc ici un précurseur particulièrement inspiré de Racine ? La question, peut-être inattendue, mérite d'être posée.

¹ Une thèse a été écrite sur ce sujet, D. Charron, *Recherches sur les métaphores dans le théâtre de Rotrou. Fonctions et fonctionnements* (Université de Nancy II, 1982), que nous n'avons pas pu consulter à ce jour, malheureusement.

² Telles que celles recensées par L. Spitzer dans son étude pionnière (*Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970).

³ Voir B. Louvat, « Le vocabulaire à l'épreuve de la langue : l'exemple d'Andromaque », in *Racine poète*, La Licorne, Poitiers, 1998, p. 323-343 ; et G. Siouffi, « Les tragédies comme représentation de la langue française », in *Jean Racine*, Actes du colloque du tricentenaire, sous la direction de G. Declercq et M. Rosellini, Paris, PUF, p. 415-435.

⁴ Voir J. Brody, « Langages de Racine. Récurrences lexicales et autonomie poétique », *Jean Racine*, Actes du colloque du tricentenaire, sous la direction de G. Declercq et M. Rosellini, Paris, PUF, p. 437-464.

1. Métaphore et motif

Avant de commencer, rappelons quelques-unes des difficultés qui se présentent lorsqu'on cherche à étudier ce qu'on peut appeler « métaphore » dans un texte littéraire du début du XVIIe siècle.

La première est sans doute la difficulté qu'il y a à appliquer à l'étude de ces textes, non seulement les théories « modernes » de la métaphore⁵, mais l'analyse rhétorique elle-même, du moins telle que celle-ci a été élaborée par les grands traités de la fin du XVIIIe siècle⁶. L'opposition métaphore/métonymie, sur laquelle on s'appuie souvent pour caractériser une éventuelle opposition poésie/prose, ou d'éventuels régimes de « littéarité », ne fonctionne pas au début du XVIIe siècle. Par ailleurs, la stylistique de la métaphore relève moins, à cette époque, de la poéticité, de la littéarité ou du « style », tout ceci pouvant être considéré comme des avatars de la métamorphose des arts de seconde rhétorique (seconde moitié du XVIIe siècle), que de questions, plus simples, de langue.

Le problème auquel se heurtent nombre de praticiens des genres littéraires au début du XVIIe siècle est ainsi, plus que celui de la « figure », celui de l'usage du mot, dans ses potentialités à dégager tel ou tel sens. Depuis une trentaine d'années⁷, l'approche du langage métaphorique de l'époque « baroque » ou « maniériste »⁸ a été renouvelée en profondeur par l'attention portée à l'esthétique de l'*ingéniosité*. Celle-ci commande que l'on s'intéresse moins, lorsqu'on étudie un texte de cette époque, aux grandes figures discursives de la métaphore et de la métonymie, ce qui correspond à une vision somme toute assez « dix-huitiémiste » du texte, qu'à celles, très locales, et souvent polyvalentes, de l'ingéniosité : pointes, concettos, etc⁹. Ce qui relève du métaphorique est souvent, dans les textes de cette époque, un effet de langage, et s'offre notamment comme la résultante des capacités de certains pans du lexique relativement codés, à faire image, ou à se substituer, avec la même signification immédiate, à des expressions plus directes, plus simples, plus ordinaires, souvent bannies de ce style. Il faut également noter que, dans bien des cas, l'expression dite « métaphorique » n'est pas seconde par rapport à un état de langue qui serait « non figuré », mais bien au contraire première, la « métaphore » faisant partie du lexique courant et ne pouvant être qualifiée de figure que si l'on fait référence à un vocabulaire « technique » dont l'usage ne se répandra que postérieurement. Le mot français *fruit* jusqu'au milieu du XVIIe siècle peut-il être considéré comme métaphorique ? C'est bien douteux, si l'on se réfère à son

⁵ Ici, nous pensons essentiellement aux options de Jakobson (*Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, chap. XI), de Ricoeur (*La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975), ou de Genette (*Figures*, Paris, Le Seuil, 1966).

⁶ De Du Marsais (*Traité des Tropes*, 1730) à Fontanier (*Les figures du discours*, 1821 et 1830), ce dernier ayant comme on le sait en grande partie construit sa grille de lecture à partir d'une lecture assez spécifique des tragédies de Racine.

⁷ Et l'étude peut-être pionnière de F. Hallyn, *Les formes métaphoriques dans la poésie française de l'âge baroque*, Genève, Droz, 1975.

⁸ Nous ne nous lancerons pas ici dans une discussion de ces termes (voir, par exemple, D. Dalla Valle, « Style maniériste et style baroque », *Littératures classiques* n°28, 1996, p. 13-23). Entendons simplement par là la poésie comprise entre les années 1570 et 1640, ainsi que nombre de formes théâtrales et romanesques.

⁹ Voir les chapitres de P. Laurens, F. Vuillemier et F. Hallyn dans M. Fumaroli, éd., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999 ; et ici même les analyses de M. Rosellini.

sens latin, et au caractère entièrement didactique du mot *résultat*, latinisme de clercs attesté pour la première fois en 1570.

Cet état de fait crée une situation intermédiaire pour de larges pans du lexique qu'utilisera la poésie. On ne peut aborder ce langage spécifique que si l'on se souvient de la métaphoricité pour ainsi « naturelle » d'une partie significativement plus grande du lexique à l'époque qu'aujourd'hui. Dans sa compréhension de la métaphore et la métonymie, Fontanier est confronté à ce problème, puisqu'il est obligé de relever, pour plusieurs expressions, le caractère postérieur de ce qu'il appelle le « mot propre ». De là sa théorie des catachrèses ; chez lui, l'emploi du mot *lumière* pour « clarté d'esprit » ou de *bras, aile, tête* pour « extension » sont des « métaphores forcées », qualifiées néanmoins de « justes et naturelles »¹⁰. Inversion didactique des processus réels de signification ? Il y a beaucoup de repentirs à ce sujet chez Fontanier, et l'on sent bien que la fidélité à Du Marsais lui a posé problème.

A la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, la situation est encore rendue complexe par le fait que, dans les textes littéraires, utilisant fréquemment des fictions, l'exploitation de ces capacités « naturelles » du lexique à faire image débouche souvent sur des mises en situation, qui ne peuvent plus alors être qualifiées de métaphoriques. C'était déjà souvent le cas dans la poésie néo-pétrarquaisante du XVI^e siècle ; l'influence espagnole va également dans ce sens. L'allégorie et la représentation symbolique gagnent du terrain alors que, parallèlement, l'usage purement langagier de la métaphore commence à être contesté¹¹. C'est ainsi qu'on assiste, dans bien des démarches littéraires du début du XVII^e siècle, à des efforts de « concrétisation » des métaphores, si l'on peut dire. Dans l'*Astrée*, nous avons essayé de montrer que, confronté au problème de la diminution du nombre d'expressions pouvant être reçues assez naturellement comme « langagièrement métaphoriques », D'Urfé avait opté pour la mise en scène physique, au sein de la fiction, de ces métaphores¹². C'est ainsi que de nombreux personnages, sous la plume de D'Urfé, se trouvent réellement *enchaînés*, subissent des *plaies* et des *blessures*, passent par le *feu* et l'*eau*, prennent la mer vers des *ports*, etc., dans un parcours qui est comme un gigantesque balayage de tout le lexique métaphorique de la poésie de son temps. Ce caractère *romanesque* de la figuration est d'autant plus intéressant que D'Urfé a ponctué cet itinéraire de la version langagière et versifiée de ces motifs, en insérant des poèmes dans le texte prosaïque, comme pour construire des allers-retours entre la fiction et le réel, entre ce que le langage propose d'imagé et ce que la vie offre de symbolique. Entre métaphores poétiques et motifs narratifs, il y a comme une communauté de fonctionnement. Rotrou dans le Saint-Genest n'est pas loin de cette démarche.

2. Le Saint Genest au carrefour des langages

Dans sa pièce à martyrs, le dramaturge expérimenté et polyvalent met évidemment en scène tout un lexique figuré issu des pratiques littéraires de son temps. Mais ce que nous voudrions souligner ici, c'est que, s'il procure au final une assez grande, semble-t-il, impression d'homogénéité, ce lexique, et ce langage, plus généralement, est en fait probablement issu d'un entrecroisement d'influences assez diverses. Ce caractère composite, et parfois peu « sincère » a été relevé par certains commentateurs comme une marque

¹⁰ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Champs Flammarion, 1970, p. 216.

¹¹ Voir N. Cernogora, « De l'ornement au vice. Réflexions sur l'évolution de la théorie de la métaphore et des normes du *bene dicendi* d'Aristote à Pierre de Deimier », in Milhe-Poutingon, éd., *Les Normes du dire au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 249-276.

¹² G. Siouffi, « Honoré D'Urfé artisan précoce de la « démétaphorisation » du français ? », *XVII^e siècle*, n° 235, avril 2007, p. 275-295.

spécifique de l'esthétique « maniériste »¹³. Toujours est-il que, dans le *Saint Genest*, on peut déceler au moins trois sources dans l'emploi du langage figuré : la source poétique, une certaine forme de romanesque, et la source religieuse.

Le langage poétique est évidemment très présent, dans le *Saint Genest*¹⁴. On y trouve maintes expressions convenues de son temps, particulièrement marquées par le langage malherbien : l'*onde*, l'*orage*, le *port* (1350). Notons deux motifs récurrents assez frappants : celui des *roses*, et celui des *roches*, d'ailleurs parfois utilisés conjointement, au gré de la paronomase. Les roses métaphorisent l'agréable, l'aisé à supporter :

Les plus cruels tourments n'auront esté que Roses (764).

Dans la bouche de Flavie évoquant les tortures du martyr, il a une résonance très conventionnelle :

Souvent en ces ardeurs la mort qu'on se propose
Ne semble qu'un état, qu'un souffle, qu'une rose (1066-1068).

C'est ici, d'ailleurs, que l'opposition avec le roc, les roches, est activée :

Mais, quand ce spectre affreux, sous son front inhumain
[...]
Commence à nous paroistre, et faire ses approches,
Pour ne point s'effrayer, il faut être des roches (1069-1074).

Ces motifs particulièrement visibles, que tout spectateur ou lecteur remarque, ne sont pas présents qu'une fois, mais répétés, pour installer, pour ainsi dire, le processus de signification dans l'habitude d'un langage. L'« invincible roche » revient dans la bouche de Natalie pour désigner Adrian (1115), et Adrian lui-même file le motif floral dans sa belle tirade de l'acte III :

Pourquoy [...] Noies-tu de tes pleurs ces œillets et ces roses ? (840).

Comme le note E.T. Dubois, on n'est pas loin de Voiture¹⁵.

L'aspect romanesque de la construction métaphorique de la pièce frappe si l'on rapproche la liste des métaphores du *Saint Genest* avec celles de l'*Astrée*. Les métaphores que nous avons étudiées dans l'*Astrée* (nuage(s), soleil(s), vent, estoile(s), fontaine(s), riviere(s), ruisseau(x), flot(s), prison, chaine(s), chainon(s), fers, braises, cendres, flamme(s), feux, brandon, estincelles, naufrage, plaies, blessure, dard, racine, surgeon, orient) se retrouvent presque toutes dans la pièce (à part les plus bucoliques). La parenté est étonnante. Mais on peut se souvenir de la proximité de Rotrou avec Baro. Rotrou emprunte visiblement à des modèles une « langue littéraire » construite sur un figuralisme expressif qui se nourrit, via

¹³ Voir par exemple la préface de G. Mathieu-Castellani à son *Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque*, Paris, Livre de Poche, 1990.

¹⁴ Sur la poésie contemporaine, voir par exemple A. Génétot, *Les Genres lyriques mondains (1630-1660). Etude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990.

¹⁵ Edition Droz, Genève, 1972, p. 99.

l'esthétique de la pointe, d'une poétique générale de la fiction. L'allégorie, voire la parabole, est partout présente.

Ce caractère de parabole se défend particulièrement bien si l'on pense au registre religieux de la pièce. De façon générale, on sait qu'au XVII^e siècle, le langage biblique frappait par son aspect souvent exagérément figuré, ce qui d'ailleurs ne manquait pas de poser des problèmes aux traducteurs. Obstacle à la compréhension ou source d'inspiration et d'élévation, l'usage des métaphores, surtout, intriguait les contemporains, et était tour à tour interprété comme un caractère « oriental » ou « antique ». Ici, Rotrou se nourrit visiblement du caractère figuré qui entoure, depuis le Moyen Age, les représentations des saints. Plusieurs passages illustrent ce caractère, notamment l'évocation des martyrs (1017-1022), par laquelle Natalie seule s'exhorte au sacrifice. Dans l'univers médiéval, à chaque saint ou sainte est associé un attribut (les *dents de fer*, les *plombs*, etc.) qui en est en quelque sorte le motif, la métonymie et la métaphore. Symboles élevés à un degré supérieur d'abstraction de ces motifs, la *palme* (1141) ou le *laurier* (1146, 1125). Il faut rappeler ici que, bien sûr, l'univers du Saint Genest exploite une imagerie qui avait déjà beaucoup irrigué la littérature sacrée médiévale ; ce caractère distingue semble-t-il la pièce du *Polyeucte* de Corneille qui la précède d'un an et l'explique par bien des aspects. On sait que Rotrou intéressera les romantiques par ce côté peintre, précisément, qui n'hésite pas devant la visualisation des scènes.

Ce qui est frappant chez lui, également, c'est qu'il ose des synthèses locales de ces influences relativement hétérogènes dans la constitution du répertoire de figures. L'*eau*, si présente en poésie à l'époque, devient aussi l'eau du baptême, dans le *Veritable Saint Genest* (1232, 1235) ; cette *liqueur* (1350), expression quasi précieuse, est aussi une *eau salutaire* (1240). Comme chez Corneille, et plus tard Racine, on n'est pas loin, alors, de la paraphrase des psaumes. L'image du berceau, ou du lit, devenant cercueil, qui encadre quasiment la pièce (Valerie en 16, Genest en 1460), paraît quant à elle d'inspiration espagnole. Dans quelques vers isolés, enfin, l'interpénétration des registres éclate avec une force toute particulière :

J'en pareray les coups, du bouclier de la Foy (757)¹⁶,

Déclare par exemple Adrian. Plus loin :

Je vais par un chemin d'épines et de flame (1160).

Ici, le motif ronsardien, ou malherbien des épines de la rose, se fond particulièrement heureusement avec le motif christique. Sorti de son contexte, le vers paraît pouvoir exprimer aussi bien un sentiment profane que sacré, en une ambiguïté qui a souvent été jugée caractéristique de l'époque baroque.

Enfin :

[...]Je verray reflleurir
Les membres r'alliez d'un corps prest à perir. (1430),

Un des vers les plus audacieux de la pièce, peut-être, qui clôt le quatrième acte à l'instar d'un « dernier vers de sonnet ». Ici, le syncrétisme entre vocabulaire profane et inspiration sacrée est particulièrement osé ; il est l'un des principes de la « poésie » de la pièce.

¹⁶ Notons qu'ici le caractère conventionnel de l'emploi du mot en poésie (cf *bouclier de la patience*, etc., au XVI^e siècle) est souligné par la synérèse, que Rotrou est l'un des derniers à pratiquer sur ce mot d'après Littré.

3. La métaphore à distance

Baignant dans un monde littéraire très ornementé et dans une expression langagière exaltée, Rotrou semble donc avoir opéré, dans le Saint Genest, une synthèse d'inspirations assez diverses. Ce caractère aisément « polyphonique » de la métaphore dans la pièce peut aujourd'hui déconcerter un peu. Avons-nous encore à l'heure actuelle, après plusieurs siècles de « démétaphorisation » de pans entiers du lexique, et de lissage vers l'abstrait de l'expression ordinaire, une sensibilité suffisante pour percevoir les enjeux de ce qui, à l'époque, ne faisait, redisons-le, pas véritablement figure ?

Une chose paraît sûre : le public qui « entrait » dans les pièces, à l'époque, avait une habitude singulièrement plus grande que la nôtre du langage figuré, qui lui autorisait recul et effets de mise à distance.

Ainsi, le personnage de Marcelle, qui, dans les passages de comédie de la pièce, s'exprime de façon relativement « plate », entre-t-elle en scène (II, 3) en exhibant une parodie de langage galant¹⁷ ou précieux et ironise-t-elle sur une partie de la phraséologie même qui fondera la pièce. En quelques vers, elle fait défiler métonymies, adunatons, paradoxes, hyperboles, adjectifs substantivés (les *languissans*), etc., en une démonstration virtuose de procédés. Le terme *attentats*, qui sera repris plus loin dans la pièce sans intention de second degré, relève clairement d'un langage galant qui est ici présent à titre citationnel, dialogique, polyphonique. Pour autant, son statut est assez ambivalent. Lorsque Valérie, à l'acte I, exprime sa révélation amoureuse par le vers :

O ciel ! Quel doux travail m'entre au cœur par les yeux (104),

Il est peu probable qu'il y ait là une intention de distance. Le terme *travail* (au sens de « torture »¹⁸) et le terme *attentats* relèvent pourtant du même lexique galant.

Dans le passage cité de Marcelle, en revanche, l'aspect de moquerie éclate. L'épisode relève du registre satirique de la pièce, qui n'est pas à négliger. Il est intéressant que Rotrou ait fait figurer certains aspects du langage poétique de façon parodique avant d'en exploiter les ressorts de façon « sérieuse ». Marcelle fait étalage des maniérismes d'un langage qui, fondamentalement, fait problème dans le cadre d'un genre où, comme au théâtre, il n'y a pas d'autre action que la parole. Dans ce procédé, on reconnaît peut-être l'influence cornélienne. Il est bien connu, en effet que, dans ses pièces des années 1630, Corneille a effectué de constants allers-retours entre les potentialités tragiques de l'excès de langage et ses aspects comiques. Nous avons essayé de montrer, par exemple, que, fondamentalement, il n'y a guère de différence, parfois, entre le langage d'un Rodrigue et celui de son pendant grotesque Matamore (*L'Illusion comique*) ; un personnage comme Dom Gormas s'en situe même à équidistance¹⁹. De fait, la récurrence du langage galant chez Corneille est l'un des aspects les plus intéressants de sa stylistique, injustement stigmatisé par la génération classique.

¹⁷ Voir A. Viala, éd., *L'Esthétique galante*, Toulouse, Soc. De Littératures classiques, 1989, et D. Denis-Delenda, « Réflexions sur le style galant : une théorisation floue », *Littératures classiques* n°28, 1996, p. 147-159. Les années 1640-1650 sont le premier moment où l'on voit se former ce style.

¹⁸ Cf Songe et propose toy, que tes travaux presens, Comparez aux futurs, sont doux, ou peu cuisans (989-990).

¹⁹ G. Siouffi, « De Matamore à Dom Gormas et au Cid : avatars de la parole héroïque », *Champs du signe*, Toulouse, 2002, p. 19-59.

La « sortie » de Marcelle sur le comportement des « fans » de théâtre est sans doute le moment où la mise à distance du langage galant est la plus visible dans la pièce. Mais ce n'est pas le seul. Lorsque Valérie, par exemple, exhortant à l'acte I l'acteur Genest à présenter à la cour cette pièce hilarante où est représenté un martyr chrétien, et où

Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas (296),

Il est clair qu'il y a là aussi une intention de moquerie. Le vers est intéressant, car c'est alors le problème de la feinte qui est posé. La transfiguration de la réalité que semblent opérer les chrétiens est présentée comme une simple illusion théâtrale. Le lexique métaphorique est convoqué avec mission de disqualifier cette entrée métaphysique dans un autre monde. Plus largement encore, pour un public aussi blasé et matérialiste que celui de la Cour, le message passe clairement que la réalité des images fortes est un effet de l'art.

Enfin, on peut recenser un personnage autrement plus conséquent dans la pièce chez qui le langage ne doit pas être compris comme ne fonctionnant qu'à un seul niveau : il s'agit de Maximin. Dès sa scène d'entrée (I, 3), le prétendant à l'hymen de Valérie fait défiler le langage galant : ces beaux fers où j'aspire, objet digne d'être adoré, etc. La présence tant soit peu incongrue du motif du berger (jusqu'où peut-on dire qu'il y a là, de la part de Rotrou, un intertexte plaisant ?), filée, exploitée à la rime, donne à la fin de sa tirade un aspect « décalé » qui brouille un peu, sans doute à dessein, l'homogénéité stylistique de la tragédie. Tout au long de la pièce, Maximin sera l'un des personnages dans la bouche duquel on trouvera le plus de vers « frappés », synthétiques, ramassés. Il y a dans son langage un côté sentencieux qui correspond à sa volonté de s'imposer dans l'action. Certains vers, tels que

Et fait de ma prison ma plus digne victoire (198),

Ou

Mon bonheur et ma gloire au-dessus de mes vœux (312),

Signalent bien cette volonté d'assertion. On est alors fréquemment dans l'esthétique du « derniers vers du sonnet », ce vers qui enferme une « vérité » sous une forme figurée. D'ailleurs, on remarque que c'est à Maximin qu'il reviendra de clore la pièce, sur un vers,

Et qu'il a bien voulu, [...]

D'une feinte, en mourant, faire une vérité (1750),

Qui peut apparaître comme l'une de ces pointes malicieuses par lesquelles Maximin se signale aux yeux des autres personnages de la pièce.

Au total, en effet, Maximin apparaîtra comme un personnage éminemment ambigu, plus fourbe que vrai, plus faux que sincère, et dont l'apparence séduisante cache une noirceur réelle. On se rend compte au fil de l'intrigue que ce personnage porte un « masque », introduisant dans l'espace même de la « première » action le motif de la feinte. A bien des égards, son langage apparaît comme un écran de fumée jeté aux yeux de Valérie, et d'autant plus efficace qu'il est convenu. L'un des points communs entre Racine (*Britannicus*...) et ses prédécesseurs Corneille et Rotrou est sans doute l'exploitation de ce langage rigide, « politique », comme on disait à l'époque, de cette véritable « langue de bois » dans laquelle les personnages se drapent pour échapper à toute emprise.

4.L'acte II : entre théâtre, amour, guerre, et religion

L'exploitation du registre métaphorique a toute une *histoire*, dans le *Véritable Saint Genest*. La pièce étant conçue comme la succession de scènes énonciatives distinctes, il est difficile, en effet, de juger des deux premiers actes (puis de l'acte V) comme des deux actes centraux (auxquels il faut adjoindre la seconde partie de l'acte II), dans lesquels sera représentée la véritable tragédie.

Dans les deux premiers actes, comme on l'a vu, de nombreux passages mettent en scène un certain second degré langagier, qui va de pair avec des contrastes entre univers lexicaux. Un champ est largement exploité, et à juste titre : celui du théâtre. Il donne lieu à une discussion technique très repérable où est sollicité, de manière inhabituelle dans la tragédie, un lexique assez clos et spécifique. Mais de manière plus sous-jacente, il est l'occasion de mettre en place des métaphores transversales qui vont innover la pièce et participer très fortement à l'architecture du sens.

Le mot *fard*, par exemple, est l'un des mots métaphoriques qui se signalent par leur récurrence, dans la pièce. Sa rime avec *art*, dans la bouche du décorateur (v. 332) est significative ; ailleurs, il est question de *veritez sans fard* (407) ou de *franchise sans fard* (715), à un vers de distance de l'évocation d'une *foy masquée*... Dans sa polyvalence, le mot se prête aisément à des transports entre motifs. Difficile de nier que son origine galante reste d'une manière ou d'une présente, dans ces emplois, au même titre que le mot *aiguillon* (271), élément bien connu du langage de la lyrique amoureuse. Dans ces métaphores, il est question de ce qui a un pouvoir sur les sens (cf *douce amorce*). Le registre de la perception est d'ailleurs très fortement mobilisé dans la pièce, « baroque » au moins à ce titre que l'appel aux sens (yeux, bouche, etc.) y est constant. L'amour comme le théâtre fonctionne par les sens, et les personnages ne manquent pas d'exploiter cette communauté, ne serait-ce que dans le langage.

A ce titre, l'un des passages les plus emblématiques de l'acte II est sans doute celui où Dioclétien commente les effets qu'a sur lui le théâtre (v. 233-239) :

Avec confusion j'ay veu cent fois tes feintes,
Me livrer malgré moy de sensibles atteintes ;
En cent sujets divers, suivant tes mouvements,
J'ay receu de tes feux de vrais ressentiments ;
Et l'Empire absolu que tu prends sur une ame,
M'a fait cent fois de glace, et cent autre de flâme [...].

A bien des égards, ce discours adressé au comédien semble une véritable déclaration d'amour, un discours, en tout cas, où les métaphores usuelles de la poésie amoureuse se trouvent reversées au profit d'une apologie générale des pouvoirs de la scène et du langage sur l'imagination et les émotions. Les métaphores convenues de la flamme et de la glace, comme les expressions du langage galant, cumulent visiblement leur épaisseur dialogique et une réappropriation subjective qui est celle d'un supposé « maître » soumis à un pouvoir autre. Dans ce passage décisif, à l'instar du fonctionnement enchâssé de la pièce, on peut donc voir une manière de « métaphore dans la métaphore », ou de « discours dans le discours ». Dioclétien acquiesce avec un certain univers langagier, celui des *chaisnes*, des *prisons*, des *nœuds* (620, 623, 835), des *feux*, qui est celui, d'origine galante et amoureuse, qui permettra à Genest, et secondairement à Rotrou, de développer un discours d'une tout autre portée sur les liens entre expérience, pouvoir et croyance. « Percé jusques au fond du cœur » par les métaphores théâtrales, Dioclétien pourra être un public réceptif à la transformation de Genest. Par là, le langage prépare des processus à venir, et dont le caractère est précisément d'être difficilement formulables.

S'il est le moment où s'installent dans la pièce des réseaux sémantiques autour des motifs du pouvoir (cf. l'expression ambiguë le maître, bientôt appelée à être renversée), et du théâtre, sinon de la fiction (*feinte, fard*), l'acte II est aussi celui où Rotrou distille, de manière subtile, point trop appuyée, quelques métaphores empruntées au vocabulaire religieux, de celles qui campent une topique. Quelques emblèmes chrétiens notoires, dans la liturgie latine, jouent sur des équivalences métaphoriques. Le croix, cette *crux fidelis inter omnes arbor una nobilis*, devient dans la bouche d'Adrian *cet Arbre précieux* que le martyr envisage d'*arrouser* de son sang (520). Ici, c'est plutôt la métonymie qui permet d'exprimer l'allégorie. Dans la stichomythie qui oppose Adrian et Flavie, le christianisme au paganisme, l'audace métonymique est un élément discriminant, qui permet à Adrian de l'emporter temporairement. Cette *croix*, en laquelle Flavie ne voulait voir d'abord qu'un *gibet*, devient pour Adrian « un bois glorieux, / Qui fut moins une croix qu'une eschelle des Cieux » (594). L'absence d'hésitation devant la figure caractérise ici la rhétorique ou la stylistique chrétienne.

Plus tard, dans la pièce, la croix reviendra, entraînant après elle un usage métaphorique des *clouds* :

Et cessez d'attacher avec de nouveaux clouds,
Un Dieu, qui sur la Croix daigne mourir pour vous (1293-1294).

Dans la bouche d'Adrian, la croix est même *arborée* (1236), en un jeu quasi lacanien au sein d'une image où se retrouvent également l'eau du baptême et le sein de la terre. Visiblement, Rotrou exploite dans ces passages le renouvellement figuratif que le langage chrétien a apporté à la poésie. Dans le contexte d'une poésie française qui répugne de plus en plus aux figures osées et aux allégories, le langage chrétien offre une occasion unique de replonger aux sources de ce type d'expressivité, en toute sécurité qui plus est, puisque les expressions sont « canoniques » et quasiment lexicalisées. Ainsi de l'*agneau* (pour la *victime*) qui tend soumis son col à ses ennemis (1010).

5. Les grandes métaphores centrales

Quatre grandes métaphores gouvernent à notre sens la pièce, qui sont particulièrement mobilisées dans la pièce enchâssée, mais dont la conjonction finale contribue à donner à la « moralité » tout son impact : la lumière, le sang, la prison, et la flamme. Et toutes sont marquées par une remarquable polysémie.

La lumière est d'abord la lumière du théâtre. « La Cour viendra bientôt, commandez qu'on allume », dit Genest au moment de la mise en place de la pièce (390) ; de même la didascalie de la scène 5 : « le décorateur, *venant allumer les chandelles* ». Ce jeu sur la lumière fait évidemment partie de « l'illusion comique » de la pièce ; il crée un espace de sens accru. C'est la lumière du sens. Rappelons à ce sujet l'emploi usuel à l'époque classique du mot lumières, de préférence au pluriel, pour désigner les éclaircissements de la raison. Dans la toute dernière scène, Plancien déclare avoir adjoint, pour fléchir Genest, les offes et les prières « A si peu que les Dieux m'ont donné de lumières » - rare exemple de vers de la pièce que nous pouvons guère recevoir aujourd'hui que comme comiques.

C'est aussi la lumière de l'amour, via l'image convenue du soleil. Flavie, orfèvre comme Maximin en langage profane et galant, évoquant les « cris de Natalie » à Adrian :

Et vous voudriez souffrir que dans cet accident
Ce Soleil de beauté treuvat son occident ? (621)

Métaphore malherbienne, comme certains l'ont remarqué ; véritable « pointe », aussi, dont la rhétorique un peu excessive convient à une situation mi amoureuse, mi politique. Dans *Antigone*, les yeux également, sont comparés à des soleils.

Toutefois, ce qui est assez notable, dans le *Saint Genest*, c'est que le motif de la lumière est tout de suite absorbé par le champ religieux, étant même celui qui constitue le principal champ d'affrontement entre le monde du paganisme et celui du christianisme.

La pièce se déroule avec en toile de fond un cosmos fréquemment convoqué. Le caractère « poétique » des métaphores convenues est alors rehaussé par une métaphysique explicite qui vient soutenir l'action des personnages et la légitimation qu'ils en donnent. Il est fréquemment question de *voûtes azurées, avec brillants* (688), de *course du Soleil* (695) ; le Maximin joué parle d'*allumer le foudre des Dieux* (783) ; Adrian lui-même en appelle aux puissances du cosmos dans un passage (1055-1060) qui est comme une synthèse de la physique métaphorique de la pièce : lumière, feu, eau, fer. Le cosmos est un spectacle dont on sait qu'il est d'ailleurs très directement mis en scène par les scénographies de l'époque. Sa « vérité », si l'on peut dire, est double : immédiate et symbolique. Evoquant la mort du Christ, Adrian rappelle :

Et le Ciel effrayé cacha ses luminaires (599).

Luminaire, mot de « style biblique », dit Littré, lorsqu'il est employé pour désigner « les corps célestes qui éclairent », et qu'on retrouve, tendant souvent vers la métaphore, de Malherbe à Bossuet. Il y a quelque chose de très directement événementiel, dans la convocation du motif, ici, qui doit sans doute être compris comme véhiculant une forte intention polémique (le vers intervient à la fin de cette violente stichomythie, déjà évoquée, où les deux conceptions s'affrontent). La convocation des motifs cosmiques est un *enjeu*, dans la pièce.

Historiquement, on sait que l'empereur Dioclétien a été le premier à s'autoproclamer fils de Jupiter, et Rotrou ne s'est pas privé d'exploiter ce motif éminemment symbolique. Maximin, de la sorte, est fait « lieutenant » de Jupiter :

Où Lieutenant des Dieux, justement irritez,
Je fais d'un bras vengeur éclatter les tempêtes (718).

Lumière, foudre, cosmos : tout semble à première vue relever de cet « ancien monde » qu'invoquent en permanence les personnages de la Cour comme la forme la plus tangible de « leur » vérité. Cependant la pièce raconte aussi l'histoire d'une confiscation progressive, celle d'un motif, la lumière, qui va se désolidariser de sa signification cosmique originelle, liée à un monde mi théogonique mi matériel, pour passer, à l'état de métaphore accentuée, dans l'univers de la condition humaine posée dans son rapport à une divinité bien particulière : la divinité chrétienne. La lumière est alors la lumière divine, porteuse d'illumination. Evoquant le martyre, Natalie le décrit comme

[...] cette illustre carrière
Où de la nuit du monde, on passe à la lumière (1176),

Dans un vers dont nous ne savons pas si quelqu'un l'a déjà rapproché de ceux de Gertrude dans *Hamlet* :

Thou know'st 'tis common ; all that live must die,
Passing through nature to eternity (*Hamlet*, v. 71-72).

Tentant de convertir Marcelle, Genest espère *répandre le jour* sur son aveuglement (1541), ce qui jette peut-être un second sens, d'ironie dramatique, sur le vers déjà cité de Plancien. La lumière est bien ce qui donne sens, et non ce qui menace ou dirige. Et à la fin de la pièce, Genest osera l'oxymore pour caractériser ce renversement des mondes : pour lui, il est clair que

Les Dieux eux-mêmes ne sont plus que des lumières sombres
Dont la faible clarté perce à peine les ombres (1379-1380).

Ici encore, on peut juger qu'il y a pointe. Mais ce serait peut-être négliger la force symbolique générale du motif. Au total, c'est la venue réelle de la lumière qui fait l'histoire de toute la pièce.

Avant d'envisager le motif de la flamme, qui a un lien évident avec celui de la lumière, et qui, plus encore que celui-ci, est porteur d'un véritable entrecroisement symbolique, jetons un coup d'œil sur deux figures intermédiaires, elles aussi centrales, mais de portée peut-être plus limitée : celles du sang et de la prison (ou des chaînes).

Dans le langage tragique, le sang est souvent une métonymie pour la personne. C'est ainsi que, dans le Saint Genest, on parle d'un *sang innocent* (737), de *ton perfide sang* (768), *ton noble sang* (1201), etc. Evoquer le *sang*, c'est évoquer les caractères de l'individu, son essence, pour ainsi dire. Pour Genest, il est l'être dans son entier. Lorsque, résumant le statut des comédiens, il dit à Marcelle que

Nos vœux, nos passions, nos veilles et nos peines,
Et tout le sang enfin qui coule de nos veines,
Sont pour eux des tributs de devoir et d'amour (1550-1552),

Il veut dire « tout ce que nous sommes ». Mais c'est bien la question de l'être, et de l'« être-pour » qui est posée au travers de l'itinéraire de Genest. Genest comédien devenu martyr va essentiellement changer d'« être-pour », délaissant le *tribut* profane pour la *querelle du Ciel*. Le sang de l'horreur (« J'ai vu couler leur sang sous des ongles de fer », 742), le sang de la guerre (« N'épargne point ton sang en cette sainte guerre », 1179) deviennent des métaphores de cette transsubstantiation. Le sang paraît d'ailleurs devenir une quasi étiquette, pour les martyrs, comme dans ce passage obsessionnel de Dioclétien :

Mais j'ay beau leur [les Dieux] offrir de sanglantes hosties,
Et laver leurs Autels du sang de ces impies ;
En vain j'en ai voulu purger ces régions,
J'en voy du sang d'un seul, naistre des Legions (1647-1650).

Trois fois l'évocation du sang en quatre vers. Le sang coulé est véritablement l'enjeu de la pièce. Après que Dioclétien se soit levé à la fin de l'acte IV en déclarant :

O blasphème execrable ! ô sacrilège impie,
Et dont nous répondrons si son sang ne l'expie ! ((1383-1384),

la pièce elle-même se transforme en un « spectacle sanglant » annoncé pour le soir par Maximin (1666). Pour Plancien, l'histoire de la pièce, c'est finalement celle d'un « mauvais Acteur » qui a

Par un Acte sanglant, fermé la Tragedie (1724).

Le sang, c'est aussi celui du théâtre devenu martyr, une métaphore de la fiction devenue réalité, ou plutôt, pour conserver l'expression de Maximin, « vérité ».

Les « fers », les « nœuds », les « chaînes », les « prisons », autant de métaphores elles aussi rebattues dans la poésie amoureuses ; autant de figures langagières dont l'Astrée avait fait un itinéraire romanesque et concret. Dans le Saint Genest, Rotrou conserve quelques traces de cette origine galante. Ainsi Dioclétien enjoint-il à Valerie, au moment du retour de Maximin :

Chargez de fers un bras fatal à tant de têtes (109),

Expression immédiatement reprise par l'intéressé : « ces beaux fers où j'aspire » (126). Ainsi peut se construire un véritable parallèle entre la situation de Maximin, chargé de chaînes amoureuses au début de la pièce enchâssante, et celle d'Adrian, dont la mise aux fers ouvre la pièce enchâssée (659).

Allez, dans un cachot accablez-le de fers (773)

Dit d'Adrian le Maximin acteur. Un double réseau figuré va pouvoir se développer, l'un marqué par la condition subie (nœuds, chaînes), l'autre par la révolte, l'action, le combat (fers). Si les chaînes restent associées à la passivité (« ce corps chargé de chaînes » d'Adrian, 815), en effet, les *fers* vont bientôt devenir l'emblème de la transfiguration d'Adrian, puis de Genest. Dans la grande scène entre Natalie et Adrian (III,5) qui forme le cœur des deux pièces, une réplique de Natalie contient le secret de cette transformation. Celle-ci déclare d'abord :

Laisse moy, cher Espoux, prendre part en tes chaînes (852),

Avant d'explicitier le sens allégorique de leur future force :

Permet que l'alliance enfin s'en accomplisse,
Et que Christ de ces fers, aujourd'huy nous unisse.
Croy qu'ils seront pour moy d'indissolubles nœuds (856-857).

Dorénavant, les fers seront le signe de la foi d'Adrian, en une paronomase que Rotrou exploite autour de la césure :

Il professe ta Foy, ses fers t'en sont un gage (1004),

Dit Natalie. Les fers deviennent l'attribut obligatoire d'Adrian. « Comment, seul, et sans fers ? », s'indigne Natalie (1101) dans la scène de malentendu de l'acte IV ; sont glorifiés, remplacés par un invincible zèle (1151), transformés en couronnes (1405). Ils sont sa raison d'être et sa perte. Et comment ne pas mentionner, à la fin de la pièce, cet étonnant jeu sur le *couteau* qui prélude à la mort du comédien (1694-1699). Celle-ci, bien entendu, est placée sous le signe du fer, au singulier cette fois :

Le fer, qui de ses ans, doit terminer le Cours (Dioclétien, 1701).

Comme dans l'*Astrée*, le motif semble faire l'objet de jeux physiques qui concrétisent l'image en lui ôtant ce qu'elle peut avoir de précieux.

Terminons par la flamme, le plus riche, peut-être, des motifs figurés de la pièce. Ici encore, le rattachement de la métaphore au registre galant est patent, balisé, répertorié. Discrète dans les premiers actes, la métaphore est tout au plus évoquée une fois pour caractériser Maximin (57), et s'insinue dans les esprits au travers du motif inquiétant des *torches d'hyménée* (624)²⁰.

Mais bientôt, elle ne manque pas d'éclairer de sa puissante symbolique tout l'échange qu'ont Adrian et Natalie au cœur de la pièce (III, 5), et c'est alors qu'elle prend tout son sens. Les occurrences seraient très nombreuses à citer. La « reconnaissance », si l'on peut dire, d'Adrian, commence par ces vers :

O Ciel ! ô Natalie ! ah douce et sainte flâme
Je r'allume mes feux et reconnois ma femme (860).

Mais ici, une ambiguïté commande presque instantanément le motif, puisque, dans la même réplique, Adrian ajoute presque instantanément :

D'où te vient le beau feu qui t'échauffe le sein ? (865).

La scène est en effet le moment où la flamme amoureuse rejoint, chez les deux protagonistes, l'ardeur à servir Dieu. Plus encore que la première, ce sera désormais la seconde qui unira les deux chrétiens ; un sentiment qu'ils sont seuls à partager, qui les unit mais les sépare aussi du reste des mortels. A partir de ce moment, la flamme, l'ardeur, serviront comme de talisman, comme d'un signe secret échangé, de reconnaissance et de réassurance entre eux deux.

Prends ma sensible ardeur, prends conseil de ma flamme (1095),

Déclare Adrian à Natalie à l'acte IV. Car la flamme, fût-elle profane, est d'origine divine pour les chrétiens. Adrian l'avait dit à Maximin : ces chaînes dont on l'accable, le Maître,

Au feu de son amour il nous les a forgées (704).

La flamme, dorénavant, sera salutaire. Natalie peut dire seule, à la fin de l'acte III :

Donnons air au beau feu dont notre âme est pressée ;
En cette illustre ardeur, mille m'ont devancée (1015-1016).

La flamme est l'emblème des martyrs ; elle est, d'une certaine manière et paradoxalement, ce qui permet d'échapper aux tortures. Le terme *ardeur*, à ce titre, est particulièrement fréquent dans la seconde moitié de la pièce. « Pardonne à mon ardeur », dit Natalie en s'élançant vers Adrian (1166) ;

Ha, Lentule ! en l'ardeur dont mon ame est pressée,
Il faut lever le masque et t'ouvrir ma pensée (1243-1244),

²⁰ Ces *torches*, ou *flambeaux*, font partie de la représentation convenue des célébrations nuptiales. Rotrou se souvient peut-être ici d'un des premiers vers de *Polyeucte* : Les flambeaux de l'hymen viennent de s'allumer (*Polyeucte*, 12).

S'écrit plus loin Adrian. L'ardeur, c'est bien évidemment cette « sainte ardeur qui doit porter au bien » de *Polyeucte* (35). Au travers de ce terme d'extension particulièrement large, qui peut aller de la simple *ardeur de réussir*, que Flavie prête à Genest, à *l'ardeur qui m'enflâme* éprouvée par le comédien au moment de la révélation (1360), Rotrou donne une signification morale et quasi philosophique qui permet de réactiver la métaphore sans tomber dans des déclinaisons trop précises ou trop maniéristes. L'ardeur devient une des « étiquettes » de Genest, comme le rappelle Marcelle dans la scène de la prison :

Eh bien ! Genest, cette ardeur insensée
Te dure-t-elle encore, ou t'est-elle passée ? (1471).

Elle est le symbole de ce qu'il y a d'incompréhensible dans la foi chrétienne pour des non initiés. Et elle est bien sûr, celui de la mort promise aux martyrs, au travers de l'évocation récurrente des tortures (jusqu'aux *lames flambantes* de 1731), et la vision synthétique que se fait Natalie de cette « carrière » :

Je te suivrai partout, et jusque dans les Feux (942).

Nous l'avons souvent dit ici, l'un des caractères de la pièce de Rotrou, nous semble-t-il, est de donner corps à des métaphores qui pourraient sembler usées, et qui ont en tout cas fait l'ossature purement langagière de bien des démarches « littéraires » qui l'ont précédé. Rotrou saisit là une chance, qui est celle du théâtre : la chance de l'incarnation, de la mise en scène concrétisée de ce qui peut fonder l'imaginaire. Dans le *Véritable Saint Genest*, la particularité du dispositif est d'attirer l'attention sur sa propre dimension spectaculaire, dans un jeu qui ressemble à celui de la métaphore même. Et c'est ici le moment de dire quelques mots du dispositif scénique qui entoure dans la pièce les prises de parole. On sait que Rotrou a, sinon directement utilisé, au moins été influencé par, la configuration à double scène qui avait été inaugurée à l'Hôtel de Bourgogne en 1616, et que, dans cette configuration, la seconde scène, la plus élevée, était appelée « le ciel ». Il est clair qu'ainsi les métaphores cosmologiques du *Véritable Saint Genest* sont susceptibles, pour le spectateur, de prendre l'apparence de figures théâtrales. Il y a un ciel, qui peut être indifféremment celui des dieux, du Dieu ou des machinistes ; et il y a des flammes, qui s'échappent de ce ciel dès lors qu'une parole divine intervient, ou qu'un personnage est embrasé par la révélation.

A ce titre, on ne peut qu'être frappé par le fait que les flammes apparaissant sur scène sont un motif qui revient deux fois, dans le *Véritable Saint Genest* (421 et 1250), à l'image d'une action qui se redit elle-même. La première fois, on peut juger qu'il y a véritablement concrétisation au « premier degré » du motif, lequel est censé frapper fortement l'esprit des spectateurs. Mais la seconde fois apparaît beaucoup plus ambiguë. La didascalie, déjà, sans qu'il fasse la surinterpréter (*Regardant au Ciel, dont l'on jette quelques flammes*), semble indiquer que la part d'artifice y est plus nettement affirmée. Notons également que le comédien, à la fin de cette réplique, « monte deux ou trois marches, et passe derrière la tapisserie. Il semble qu'il y ait là un jeu scénique avec le double fond, ou la double vérité, du langage de la figure : la vérité, et la vérité montrée. Ainsi la métaphore, qui communique par l'intermédiaire d'un non-dit, mais montre aussi ce qu'elle dit.

Enfin, pour terminer sur ces quatre grandes « métaphores », les plus porteuses assurément d'un univers imaginaire, relevons que Rotrou n'hésite pas, dans le *Saint Genest*, à les mêler et emmêler jusqu'à tisser entre elles des réseaux d'équivalence. Dans un passage particulièrement suggestif, le fer est qualifié de « solide sang des veines de la terre » (1059). Dans les descriptions de torture, un élément frappant est que le fer est la plupart du temps – quasiment systématiquement- associé au feu.

Que le fer a meurtris, et le feu devorez (762).

Les *dieux de métal* (754), les *taureaux d'airain* (822), les *lames flambantes* (1731) rappellent que nous nous situons à une époque qui a le goût de l'horreur et qui n'hésite pas devant sa visualisation. Le langage devient conjuration d'images effrayantes, en un syncrétisme de métaphores et de motifs qui transcende parfois les incompatibilités. De même l'extase religieuse est-elle le moment où toutes les évocations sensorielles se mêlent :

Un Ministre celeste, avec une eau sacrée,
Pour laver mes forfaits fend la voute azurée ;
Sa clarté m'environne, et l'air de toutes parts,
Resonne de concerts, et brille à mes regards ;
[...] Attens, mon zele ardent me fournira des ailes (1251-1256),

s'écrit Genest, dans un essai très accompli de langage mystique. Les paradoxes sont dépassés, comme dans l'invocation qui suit, exploitant le motif du baptême :

Avec deux gouttes d'eau de si sensibles flâmes ! (1278).

Dans la poésie dite « baroque », on assistait fréquemment à des rencontres brutales de métaphores ou de motifs ; dans le *Veritable Saint Genest*, il semble que Rotrou soit parvenu à les faire « tenir ensemble », au sein d'un univers à la fois codé fortement et parlant à l'imaginaire.

Au total, Rotrou nous semble faire dans le *Saint Genest* une utilisation particulièrement riche, puissante et cohérente d'un lexique dont la caractéristique, à son époque, est de contenir des potentialités métaphoriques – et « naturellement » métaphoriques – incontestablement plus grandes qu'aujourd'hui. Partant d'une esthétique, celle de l'ingéniosité, qui n'était pas sans risques, s'agissant d'une pièce à sujet religieux, il est arrivé à unifier son langage d'une manière particulièrement efficace, presque « classique ». Si l'on remarque des pointes, elles ne sont pas, finalement, si nombreuses qu'on aurait pu l'attendre. Rotrou évite soigneusement certaines tentations, comme celles de faire « descendre les métaphores du genre à l'espèce », comme on disait alors (dire les *brandons d'amour*, ou les *allumettes*, après avoir parlé de *feu...*). On ne peut pas dire non plus qu'il file réellement les métaphores : bien plutôt, il construit patiemment, sur l'ensemble de la pièce, un *univers métaphorique* qui est caractérisé, semble-t-il, par une relative économie de moyens. Sa chance – et sa réussite – est que cet univers soit fortement polysémique, se prêtant à toutes sortes de retournements jamais outrés. Avec la même liste réduite, il peut également jouer sur les registres lyrique, pathétique, dramatique, et faire penser, par son langage, aussi bien à la poésie qu'au roman, sans parler de tous les genres théâtraux. Le langage de sa pièce paraît être le carrefour assez naturel de toutes sortes de démarches littéraires.

Enfin, il y a un rapport très étroit, et visiblement très pensé, entre le fonctionnement de la métaphore et la structuration d'ensemble de la pièce. S'ouvrant sur un songe, celle-ci se clôt par une révélation amenée via le théâtre. Songe et théâtre apparaissent alors macroscopiquement comme des figures semblables à ce que peut être microscopiquement la métaphore, véhicule occasionnel et transitoire du gigantesque trajet entre sens et réalité qui intéresse fondamentalement Rotrou. A ce titre, la pièce entière apparaîtra comme une *expanded metaphor*, selon l'expression qui est parfois employée pour qualifier la stylistique

de Shakespeare. Loin d'être un procédé ingénieux, la métaphore touche à la fois l'*elocutio* et –surtout- l'*inventio*.

Une expression revient en effet tout au long de la pièce : celle de *passer pour*.
Valerie à propos du jeu de Genest :

Sa feinte passeroit pour la verité mesme (1284).

Mais bientôt Dioclétien :

Ta feinte passe enfin pour importunité.

Genest :

Elle vous doit passer pour une vérité ? (1374).

Voilà qui est *la* question de la pièce, finalement : cet étonnement devant une figure qui ne dit la vérité que si on l'accepte.